

Olga Sofia Freitas Silva

***Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes:  
A História de uma Ópera Nacional**

Curitiba  
2011

Catálogo na publicação  
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Silva, Olga Sofia Freitas

IL Guarany de Antônio Carlos Gomes: a história de uma ópera nacional / Olga Sofia Freitas Silva. – Curitiba, 2011.  
188 f.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Dottori  
Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Gomes, Antônio Carlos Gomes. IL Guarany. 2. Música – ópera. 3. Música – Brasil – 1850-70 I. Título.

CDD 782.1 0981

Olga Sofia Freitas Silva

***Il Guarany* de Antônio Carlos Gomes:  
A História de uma Ópera Nacional**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Dottori

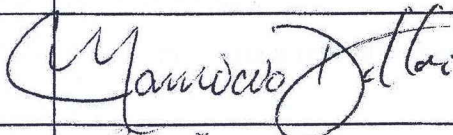


Curitiba  
2011

## PARECER


Defesa de dissertação de mestrado de **Olga Sofia Freitas Silva** para obtenção do título de **Mestre em Música**. Os abaixo assinados Prof. Dr. Maurício Dottori - Departamento de Música (UFPR), Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Scarinci - Departamento de Artes (UFPR) e Prof. Dr. Paulo Guérios - Departamento de Antropologia (UFPR), argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

"Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: A História de uma Ópera Nacional".

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Prof. Dr. Maurício Dottori - Departamento de Música (UFPR)		APROVADA
Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Silvana Scarinci - Departamento de Artes (UFPR)		Aprovada
Prof. Dr. Paulo Guérios - Departamento de Antropologia (UFPR)		Aprovado

Curitiba, 14 de março de 2011.

  
Prof. Dr. Norton Duarte  
Coordenador do PPGMúsica  
SIAPE 0344077



## AGRADECIMENTOS

*A Deus*, pela Sua infinita paciência.

*A meu marido, Daylton*, por agüentar uma esposa ansiosa, e pelos fins de semana em que eu tive que trocá-lo pela tela do computador. Meu amor, você é insubstituível!

*A minha mãe, Maria do Carmo Santos*, por todo o seu apoio, esforço, encorajamento, e pela sopinha gostosa que só ela sabe fazer!

*A meu pai, Ruy Freitas*, por todo o seu apoio e encorajamento.

*A meu primeiro professor de canto, Simão Pedro Amaral*, um batalhador da música erudita em uma cidade culturalmente árida, que inspirou a mim e a dezenas de alunos a se apaixonarem pela arte musical.

*A meu orientador, Maurício Dottori*, por uma valiosa experiência de aprendizado, por todas as correções, pelo chocolate quente, e por todos os livros que peguei emprestado.

*A Clarice*, a filhinha dele, só porque ela é muito fofa.

*A todos os meus professores do Mestrado*, por uma valiosa experiência de aprendizado.

*A todos os meus colegas do Mestrado*, pela calorosa acolhida a uma garota que veio de beem longe, pelas risadas, e pela incrível troca de conhecimentos.

*A Ana Cristina, secretária do PPGMUS da UFPR*, por uma ajuda indispensável para quem mora longe e resolve tudo por e-mail e por telefone.

*À minha orientadora da graduação, Régia Agostinho*, que eu desnaturadamente esqueci de citar nos agradecimentos da minha monografia (me desculpe!!!).

*A todos os funcionários do CCLA Museu Carlos Gomes de Campinas-SP*, pela sua diligência, colaboração, e pelos documentos e imagens indispensáveis para a elaboração deste trabalho.

*A meu chefe, Nicolas Payelle-Loridant*, por sua colaboração durante a fase final deste trabalho.

*A todos os meus amigos e familiares* que me abrigaram em suas casas durante as minhas viagens, com toda a hospitalidade e boa-vontade: *Sr. José B. Prazeres* (Curitiba-PR), *Ana Tecia* (Curitiba-PR), *Sofia Calderoni* (Campinas-SP) e minha *tia Nenete* (Rio de Janeiro-RJ). Que Deus os abençoe!

*Às pessoas que inventaram a ópera*, há mais de 400 anos, por uma das formas de arte mais sublimes e apaixonantes que já existiu!

## RESUMO

*Il Guarany*, ópera escrita por Antônio Carlos Gomes, foi o primeiro drama lírico brasileiro a atingir reconhecimento internacional, e um dos poucos a permanecer no repertório operístico atual. Tanto a ópera quanto a própria imagem do compositor estão atreladas às representações de uma determinada geração de intelectuais românticos brasileiros (1850-60) sobre o que era a arte nacional, a ópera nacional, e qual a sua importância para o progresso da sociedade. Ao seguir a trajetória desta ópera, tomando-a como obra de arte nacional, esta pesquisa se centra em cinco pontos de referência: as representações de civilidade e progresso na burguesia carioca do segundo império, envolvendo a música, a ópera e o próprio Carlos Gomes, que estreou sua carreira de operista na Ópera Nacional; o período de transição do melodrama italiano em meados do século XIX, grandemente influenciado pelo formato da *grand opéra* francesa, período em que Gomes fez os seus estudos em Milão; a influência da dramaturgia hugoliana na ópera do século XIX, e o contexto do indianismo enquanto primeiro discurso nacionalista romântica, contexto que deu origem ao romance *O Guarani*, adaptado como libreto da ópera de Gomes; considerações sobre o aspecto formal da ópera *Il Guarany*; a recepção da ópera em Milão e no Rio de Janeiro. Por fim, a pesquisa considera o papel da ópera nas discussões sobre a nacionalidade na arte e na ópera, no pensamento nacionalista e romântico de 1850-60, notando o anacronismo ideológico da bibliografia tradicional.

Palavras-chave: Guarany, Carlos Gomes, Ópera, Nacional

## ABSTRACT

*Il Guarany*, opera written by Antônio Carlos Gomes, was the first Brazilian lyric drama to achieve international recognition, and one of the very few to remain in current operatic repertoire. The opera, as well as the image of its author, are bound to the representations of a specific generation of Brazilian Romantic intellectuals (1850s and 60s) of what was national art, national opera, and its importance in society's progress. By following this opera's trajectory, viewing it as national art, this research is centered in five focal reference points: the representations of civility and progress of the *bourgeoisie carioca* during the second empire, involving music, opera, and Carlos Gomes himself, who began his career as an operatic composer in the *Ópera Nacional*; the period of transition in mid-nineteenth-century Italian melodrama, greatly influenced by French *grand opéra*, a period during which Gomes finished his studies in Milan; the influence of hugolian dramaturgy in nineteenth-century opera, and the context of *Indianismo* as a first Romantic Nationalistic discourse, a context which originated the novel *O Guarani*, later adapted as a *libretto* for Gomes' opera; considerations on the formal aspects of *Il Guarany*; the reception of the opera in Milan and Rio de Janeiro. Finally, the research unravels the opera's role in the discussions on nationality in art and in opera, in Romantic Nationalist thought, noting the ideological anachronism in traditional bibliography.

Key-words: Guarany, Carlos Gomes, Opera, National

## SUMÁRIO

<b>Considerações Iniciais</b>	<b>01</b>
<b>Capítulo Primeiro – Tonico no País dos Dilettantes: A Corte do Rio de Janeiro e Carlos Gomes (1860-1863)</b>	<b>04</b>
1.1 Música Moderníssima	04
1.1.1 Tempos de Fatura	05
1.1.2 Cultura Material Burguesa	07
1.1.3 Instrumentos Musicais e Partituras	09
1.1.4 Tonico Toca Piano	12
1.2 Um País de Dilettantes	17
1.2.1 O Teatro Provisório	18
1.2.2 Liricolatria	20
1.2.3 Folhetim Musical	25
1.2.4 Gosto Musical	28
1.3 Ópera Nacional, um Negócio de Estado	29
1.3.1 Teatro Civilizador	29
1.3.2 O Conceito de Civilização	31
1.3.3 Instituições Culturais e Ópera Nacional	33
1.4 De Tonico a Carlos Gomes	38
1.4.1 A Noite do Castelo	39
1.4.2 O Herói e o Gênio no século XIX	43
1.4.3 O Triunfo de Carlos Gomes	44
1.4.4 Joana de Flandres	51
<b>Capítulo Segundo – <i>Un Povero Selvaghetto</i>: Carlos Gomes em Milão (1864-1870)</b>	<b>55</b>
2.1 Estudos em Milão	55
2.1.1 Uma Viagem Esperada	55
2.1.2 Correspondência Carlos Gomes-Francisco Manoel	56
2.2 O Velho e os Descabelados	62
2.2.1 Os <i>Scapigliati</i> e o Insulto de Boito	64
2.2.2 A Transição	66
2.3 Meyerbeer e a <i>Grand Opéra</i>	68
2.3.1 <i>Opéra Exotique</i>	70
2.4 <i>Un Povero Selvaghetto</i>	72

<b>Capítulo Terceiro – O Rei da Floresta:</b>	<b>77</b>
<b><i>Il Guarany</i> como Drama Romântico</b>	
3.1 Dramaturgia Romântica e Melodrama	77
3.1.1 Victor Hugo	78
3.2 Indianismo, Um Exotismo às Avessas	80
3.3 Alencar e <i>O Guarani</i>	83
3.3.1 A Polêmica da Confederação dos Tamoios	83
3.3.2 O Guarani	86
3.4 D’ <i>O Guarani</i> a <i>Il Guarany</i>	88
3.4.1 Correspondência Gomes-D’Ormeville	91
<b>Capítulo Quarto – <i>Una Forza Indomita</i>:</b>	<b>95</b>
<b><i>Il Guarany</i> como Melodrama</b>	
4.1 <i>Solita Forma</i>	100
4.2 <i>Tinta Musicale</i> , <i>Colorito</i> e Caracterização	110
4.2.1 <i>Tableaux Vivants</i>	111
4.2.2 Protagonistas	114
4.2.3 Reminiscências Temáticas	118
4.3 A Famosa Sinfonia	123
<b>Capítulo Quinto – Uma Ópera Nacional</b>	<b>130</b>
<b>A Recepção de <i>Il Guarany</i></b>	
5.1 <i>Un Uso Così Parco del Selvaggio: Il Guarany</i> em Milão	130
5.2 Quatro Rãs Pulando no Palco: <i>Il Guarany</i> no Rio de Janeiro	140
5.3 O “Nacional” da Ópera ou <i>Il Guarany</i> como Ópera Nacional	146
<b>Considerações Finais</b>	<b>158</b>
<b>Referências</b>	<b>160</b>
<b>Anexo A</b>	<b>A1</b>
<b>Anexo B</b>	<b>B1</b>
<b>Anexo C</b>	<b>C1</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1a. <i>Quem sabe?</i> (1859), compassos 8-12	13
Figura 1b. <i>Quem sabe?</i> (1859), compassos 16-20	14
Figura 1c. <i>Quem sabe?</i> (1859), compassos 30-32	14
Figura 1d. <i>Quem sabe?</i> (1859), <i>cadenza</i> final	14
Figura 2. Anúncios das partituras musicais de Carlos Gomes publicados no <i>Correio Paulistano</i> em 1857	15
Figura 3. Única foto conhecida de Manuel José Gomes, o Maneco, pai de Carlos Gomes	16
Figura 4. Teatro Provisório em 1853	19
Figura 5a. “Feroz assassino...”, <i>A Noite do Castelo</i> (1861)	40
Figura 5b. Terceto Conde / Leonora / Manrico, <i>Il Trovatore</i> (1853), I Ato	41
Figura 6. Capa da primeira publicação de <i>A Noite do Castelo</i>	42
Figura 7. Caricatura de Carlos Gomes (1861), intitulada <i>Um futuro Verdi</i> . O compositor aparece em posição meditativa, coberto por um manto, em paisagem idílica	48
Figura 8. Charge intitulada “Joana, a funileira” (1863)	53
Figura 9. “Fôram-me os annos da infância...”, <i>Joanna de Flandres</i> (1863)	54
Figura 10. Foto de Carlos Gomes feita em Milão (1870)	74
Figura 11. <i>Passagem na Selva Tropical Brasileira</i> (1830), Rugendas	81
Figura 12. <i>Sinal de Combate dos Índios Coroados</i> (1834), Debret	81
Tabela 1. Comparação dos triângulos amorosos no romance <i>O Guarani</i> e na ópera <i>Il Guarany</i>	90
Tabela 2. Resumo dos eventos de mais destaque no enredo da ópera <i>Il Guarany</i>	90
Figura 13. Capa de uma das primeiras edições da ópera na Itália, redução para canto e piano	96
Tabela 3. Estrutura do primeiro ato da ópera <i>Il Guarany</i>	97
Tabela 4. Estrutura do segundo ato da ópera <i>Il Guarany</i>	98
Tabela 5. Estrutura do terceiro ato da ópera <i>Il Guarany</i>	99
Tabela 6. Estrutura do quarto ato da ópera <i>Il Guarany</i>	100

Tabela 7. Estrutura formal ou <i>solita forma</i> de unidades dramáticas do melodrama lírico italiano na primeira metade do século XIX	102
Figura 14a. (0) <i>Scena</i> , Dueto Gilda/Duca, <i>Rigoletto</i> (1851), Ato I	102
Figura 14b. (1) <i>Tempo d'attacco</i> , Dueto Gilda/Duca, <i>Rigoletto</i> (1851), Ato I	102
Figura 14c. (2) <i>Cantabile</i> , Dueto Gilda/Duca, <i>Rigoletto</i> (1851), Ato I	102
Figura 14d. (3) <i>Tempo di mezzo</i> , Dueto Gilda/Duca, <i>Rigoletto</i> (1851), Ato I	103
Figura 14e. (4) <i>Cabaletta</i> , Dueto Gilda/Duca, <i>Rigoletto</i> (1851), Ato I	103
Figura 15a. (1) <i>Tempo d'attacco</i> , Finale do Ato I, <i>Il Guarany</i> (1870)	103
Figura 15b. (2) <i>Pezzo concertato</i> , Finale do Ato I, <i>Il Guarany</i> (1870)	103
Figura 15c. (3) <i>Tempo di mezzo</i> , Finale do Ato I, <i>Il Guarany</i> (1870)	103
Figura 15d. (4) <i>Stretta</i> , Finale do Ato I, <i>Il Guarany</i> (1870)	104
Figura 16a. (0) <i>Scena</i> , Finale do Ato I, <i>Il Guarany</i> (1870)	104
Figura 16b. (1) <i>Tempo d'attacco</i> , Finale do Ato II, <i>Il Guarany</i> (1870)	105
Figura 16c. (2) <i>Pezzo concertato</i> , Finale do Ato I, <i>Il Guarany</i> (1870)	105
Figura 16d. (4) <i>Stretta</i> , Finale do Ato I, <i>Il Guarany</i> (1870)	106
Figura 17a. Dueto Cecília / Pery, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato I	107
Figura 17b. Dueto Cecília / Pery, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato I	107
Figura 17c. Dueto Cecília / Pery, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato I	108
Figura 17d. Dueto Cecília / Pery, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato I	108
Figura 17e. Dueto Cecília / Pery, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato I	108
Figura 17f. Dueto Cecília / Pery, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato I	109
Figura 17g. Dueto Cecília / Pery, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato I	109
Figura 18. Ave Maria, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato I	112
Figura 19a. “O dio degli aimorè”, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato III	113
Figura 19b. “O dio degli aimorè”, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato III	113
Figura 20. <i>Ballabile</i> , <i>Il Guarany</i> (1870), Ato III	114
Figura 21. <i>Ballata</i> de Cecília, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato II	116
Figura 22. Cena I, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato I	116

Figura 23. Canção de Gonzalez, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato II	117
Figura 24. Aria de Pery, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato II	118
Figura 25a. Cena IV, <i>La Forza del Destino</i> (1862), Ato I	119
Figura 25b. Aria de Leonora, <i>La Forza del Destino</i> (1862), Ato IV	120
Figura 26. Cena I, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato I	121
Figura 27. Dueto Pery / Gonzalez, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato II	121
Figura 28. Tema dos selvagens, <i>Il Guarany</i> (1870)	122
Figura 29. <i>Ballabile</i> , <i>Il Guarany</i> (1870), Ato III	122
Figura 30. Finale ultimo, <i>Il Guarany</i> (1870), Ato IV	122
Tabela 8. Temas musicais na abertura sinfônica da ópera <i>Il Guarany</i>	124
Figura 31a. Tema dos selvagens II - Abertura, <i>Il Guarany</i> (1870), compassos 1-4	124
Figura 31b. Tema dos selvagens I - Abertura, <i>Il Guarany</i> (1870), compassos 55-56	125
Figura 31c. “Perchè di meste lagrime” - Abertura, <i>Il Guarany</i> (1870), compassos 10-14	125
Figura 31d. Conjura dos aventureiros - Abertura, <i>Il Guarany</i> (1870), compassos 35-38	125
Figura 31e. “Di costui cadrà atterrato” - Abertura, <i>Il Guarany</i> (1870), compassos 72-76	125
Figura 31f. “Ma per l’empio portoghese” - Abertura, <i>Il Guarany</i> (1870), compassos 89-100	125
Figura 31g. “Pery?... Che brami?” - Abertura, <i>Il Guarany</i> (1870), compassos 127-132	126
Figura 31h. Tema da bravura de Pery - Abertura, <i>Il Guarany</i> (1870), compassos 151-158. Ver figura 26	126
Figura 31i. “Qualunque via dischuderti” / “Sento una forza indomita” - Abertura, <i>Il Guarany</i> (1870), compassos 177-190	127
Figura 32a. “Tua Grazia, oh Dio” - Abertura, <i>La Forza del Destino</i> (1862)	128
Figura 32b. “Tua Grazia, oh Dio” / Tema da maldição - Abertura, <i>La Forza del Destino</i> (1862)	128
Figura 33. Cenário original do Ato I de <i>Il Guarany</i>	131
Figura 34. Cenário original da Cena II Ato II de <i>Il Guarany</i>	132



Figura 35. Cenário original da Cena III Ato II de <i>Il Guarany</i>	132
Figura 36. Cenário original do Ato III de <i>Il Guarany</i>	133
Figura 37. Figurino original de Pery	134
Figura 38. Figurino original de Cecília	134
Figura 39a. <i>Lo Spirito Folletto</i>	138
Figura 39b. <i>Lo Spirito Folletto</i>	139
Figura 40. Dedicatória da ópera <i>Il Guarany</i>	141

OBS: As figuras 2, 16a, 16c, 16d e 28 foram tiradas de Marcos da Cunha L. Virmond, “Construindo a Ópera Condor: O Pensamento Composicional de Antônio Carlos Gomes” (Tese de Doutorado em Música, Universidade de Campinas, 2007). Todos os outros exemplos musicais foram produzidos pela autora usando o software Finale 2003.



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na noite de 19 de março de 1870, após os aplausos do público, o paulista Antônio Carlos Gomes (1836-1896) se consagrou como o primeiro compositor brasileiro a ser reconhecido no cenário musical internacional, com a estréia da ópera *Il Guarany* no Teatro Scala, em Milão. A regência foi de Eugenio Terziani; Francesco Villani e Maria Sass interpretaram o bravo índio Pery e a *ingénue* portuguesa Ceci; Enrico Storti era o aventureiro Gonzalez, e o famoso barítono Victor Maurel, futuro criador de Iago e Falstaff, estreou como o cacique dos aimorés. Esta foi a estréia do Brasil no mundo da grande ópera, e a primeira vez em que um compositor brasileiro apresentava uma ópera exótica com tema romântico e nacional. Mas o que significou *Il Guarany* na história do romantismo nacional? E na história da ópera italiana? Quais eram as aspirações da geração romântica e nacionalista da década de 1850-60 no plano artístico, e a ópera de Carlos Gomes conseguiu responder a essas aspirações?

Uma pesquisa não parte dos fatos, mas da sua desconstrução. Uma coleção de fatos similares colados habilmente pode resultar em uma história sucinta e bastante crível. Uma boa pesquisa, no entanto, busca enxergar os remendos, os recortes e as junções que formam sua história inicial, busca imaginar quem os organizou, como e por quê. Arriscaria afirmar que o mais importante para um pesquisador não é desvelar o seu objeto, revelar os fatos tais como eles são, abrir as cortinas de seu drama para desvelar a verdade última – mas sim enxergar através das cortinas da representação, através do diáfano véu que separa a ficção da realidade, e distinguir as diferentes cores e as diferentes máscaras com as quais os fatos se travestem, se escondem, se transfiguram. Não basta citar um artigo de jornal ou uma carta e se ater às informações mais diretas que elas fornecem (nomes, datas, eventos). Quem fala por trás do artigo? Quem escreve a carta? De onde vieram? Quais os seus interesses, que grupo representam?

Ao confrontarmos a tradicional e factual bibliografia sobre Antônio Carlos Gomes, verdadeiro desfile de datas e nomes de óperas aliado a um discurso ultranacionalista, com a falsa afirmação tantas vezes repetida por historiadores culturais desavisados que a música da ópera *Il Guarany* possui “acentos indígenas” na sua composição, é evidenciada a necessidade de enxergar esta obra dentro de um contexto histórico, cultural e estético mais amplo. Diante deste quadro, para tentar compreender *Il Guarany*, partiremos de duas perspectivas simultâneas: 1) analisar a sua obra em diálogo com as grandes questões da criação musical do melodrama italiano no século XIX, em meio à efervescência artística e cultural característica do período; 2) inseri-la na aspiração estética e na do nacionalismo que lhe são historicamente próprios. Esta pesquisa é, ao mesmo tempo, uma análise e uma história: a história de um jovem carinhosamente chamado Tonico, que em pouco tempo se tornou o insigne Carlos Gomes, aclamado como herói e gênio da arte nacional no Brasil, e *il maestro* Gomes, indivíduo exótico e

pitoresco, verdadeiro gênio selvagem, na Itália; a análise de uma das mais coloridas de suas óperas, das suas bases estéticas, suas fontes literárias e sua forma musical. Por fim, a tentativa de responder as perguntas: *Il Guarany* foi a ópera nacional do romantismo brasileiro? Em que consistia o “nacional” na música para a geração romântica e diletante de 1850-60?

No primeiro capítulo, faço uma apresentação da trajetória de Carlos Gomes em relação ao contexto cultural e musical brasileiro do período pertinente (1836-1863). Enfatizo, sobretudo, o papel da ópera nas representações de civilidade da burguesia carioca, bem como o uso da figura de Carlos Gomes, nos devaneios estéticos dos diletantes cariocas, publicados em jornais no início da década de 1860, como símbolo da tão-sonhada “arte nacional”, situando a sua produção dentro das aspirações do período. Para o conceito de representação na cultura burguesa, foram centrais as contribuições de Gay, bem como outros autores da História Cultural. Para o conceito de civilização, fez-se imperativo recorrer à obra de Elias. Em relação ao contexto específico de Brasil no Império de D. Pedro II, ressalto as obras de Schwarcz e Mauro e o estudo clássico de Caio Prado Júnior.

No segundo capítulo, com o auxílio da correspondência do compositor com Francisco Manoel da Silva, tento melhor compreender a chegada e adaptação de Carlos Gomes em Milão (1863-1870), seus estudos e possíveis influências na gestação da ópera *Il Guarany*. Para compreender esta “inserção” de Carlos Gomes no contexto da ópera italiana, faz-se necessário analisar a crise da tradição operística italiana que se inicia na década de 1860, devida ao choque de várias correntes: o melodrama romântico da primeira metade do século XIX e seus principais fundamentos estilísticos, conforme estabelecidos em Verdi; a internacionalização do modelo da *grand opéra* francesa, que fazia grande sucesso na Itália e em toda a Europa (sobretudo as óperas de Meyerbeer); e as aspirações estéticas de uma nova geração de compositores de um período de transição entre a ópera verdiana e o verismo (Faccio, Boito, Ponchielli, Catalani) que buscará novas estratégias formais e composicionais – grupo do qual Gomes faria parte, e no qual exerceria um papel inovador. Para tanto, foi fundamental a referência aos livros *Italian Opera* de David Kimbell e *Nineteenth Century Music* de Carl Dalhaus, bem como os estudos de Marcos Virmond e Marcos Pupo Nogueira. Como fontes documentais, recorro à obra do biógrafo Marcus Góes, e aos *Carteggi Italiani* de Gaspare Nello Vetro.

No terceiro capítulo, iniciando a análise formal, situo o libreto da ópera *Il Guarany* numa relação dupla com o indianismo romântico brasileiro de matriz francesa e com a tendência exótica dos libretos de ópera do período (1860-70). Saliento a importância dos preceitos dramáticos e literários sugeridos por Victor Hugo em seu prefácio de *Cromwell* (1827) – acatados por intelectuais e artistas românticos em vários países – que curiosamente teve grande influência sobre o desenvolvimento dos libretos da ópera italiana durante o século XIX, e também sobre a produção de José de Alencar, autor de *O Guarani*. Utilizo referências da história e

crítica literária brasileira (Amora, Coutinho, Bosi), bem como o ensaio de Tomlinson sobre romantismo e melodrama romântico.

No quarto capítulo, ao analisar a partitura da ópera, busco identificar as reminiscências da tradição romântica (*solita forma* de unidades dramáticas.), as influências do modelo da *grand opéra* francesa (cor local, efeitos orquestrais, presença do balé em quatro movimentos, motivos “exóticos”) e as inovações próprias à ópera da “transição” (utilização de temas recorrentes, rompimento da *solita forma* em busca de continuidade dramática). Para tanto, foi essencial a utilização do ensaio de Powers, que retoma, através dos escritos de Abramo Basevi, os usos da *solita forma* e da *tinta musicale* no contexto da ópera italiana do século XIX.

Finalmente, no quinto capítulo, analiso as representações atribuídas a *Il Guarany* na imprensa milanesa, logo após a estréia, e nos jornais da corte carioca, ao receber o maestro na sua pátria de origem, herói triunfante do sonho da ópera nacional que havia nascido na década de 1850, e gestara este filho querido. Enfim, uma problematização do conceito de “nacional” na música e na ópera e, especialmente, em que consistia, no pensamento da geração romântica e diletante de 1850-60, o elemento “nacional” na ópera.

## CAPÍTULO 1 – TONICO NO PAÍS DOS DILETANTES: A Corte do Rio de Janeiro & Carlos Gomes (1860-1863)

Hoje havemos de cantar alguns pedaços da Norma. (Lendo uma música) *Qual cor tradiste...* Há-de ser este dueto. Que música! [...] (Lendo outra música) *Nel cor più non mi sento...* Xi, que isto é velho que é o diabo! (Joga para o lado e procura de novo). Não acho a cavatina. Josefina? Ó, Josefina, vem cá. Quero que todos em minha casa cantem. Não há nada como a bela música. Arte divina! – **O Dileitante, Martins Pena.**

### 1.1 Música Moderníssima

Em julho de 1836, na província de São Paulo, na vila de São Carlos<sup>1</sup>, nasceu Antônio Carlos Gomes, o Tônico, um dos vários filhos de Manuel José Gomes<sup>2</sup> (1792-1868) mestre de capela local. Perdeu a mãe, Fabiana, ainda criança, que lhe deixou apenas um irmão mais velho, José Pedro Sant’Anna Gomes (1834-1908), o Juca, violinista e compositor, de quem foi muito próximo durante toda a vida. Os dois filhos do Maneco Gomes aprenderam música desde muito cedo; com o pai, Tônico estudou violino, clarineta, flauta e piano. Beneficiados pela lei geral do ensino de 1827 — que determinava a criação de escolas de estudos menores em todas as cidades, vilas e lugares populosos do Império — os meninos puderam estudar as primeiras letras, além de ter aulas de latim e francês.<sup>3</sup>

Tônico cresceu em uma época de crise. Neste período, São Paulo era uma província inexpressiva, mas sentia o impacto da crise econômica do agonizante sistema colonial de produção, num período “em que a característica dominante fora a estagnação ou a decadência”.<sup>4</sup> O imperador D. Pedro I abandonou a economia quebrada do seu império e abdicou do trono brasileiro, retornando a Portugal em 1831, inaugurando-se assim os quase 20 anos de governo regencial. Neste período conturbado, com o fausto da época do rei D. João VI já passado, era difícil exercer a profissão exclusiva de músico. O próprio Maneco, além de suas atividades musicais, tinha um estabelecimento comercial, uma vendinha e loja de instrumentos musicais, trabalhando, além disso, como “consertador” de instrumentos. Preocupado, talvez, com a maneira como seus filhos haveriam de ganhar a vida, fez com que aprendessem um ofício cada um: Tônico o de alfaiate, Juca o de entalhador. Como comerciante, Maneco devia ser razoavelmente remediado, mas nunca chegou a ser rico. Importante músico do cenário paulista no sé-

---

<sup>1</sup> A atual cidade de Campinas foi fundada em 1774, como Freguesia de Nossa Senhora de Conceição de Campinas. Em 1797 foi ereta Vila de São Carlos, e apenas em 1842 passou a ser chamada Campinas.

<sup>2</sup> A bibliografia consultada chega a citar 26 filhos, mas as biografias mais antigas de Carlos Gomes tendem a ser fantasiosas. Maneco Gomes tinha, seguramente, nove filhos registrados – ver Marcos Virmond, “Construindo a Ópera Condor: O Pensamento Composicional de Antônio Carlos Gomes” (Tese de Doutorado em Música, Universidade de Campinas, 2007), 9.

<sup>3</sup> Virmond, *ibidem*, 12.

<sup>4</sup> Celso Furtado, *Formação Econômica do Brasil* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975), 110.

culo XIX, ele exerceu um papel central no desenvolvimento da vida musical de Campinas, onde residiu por cinquenta anos, até a sua morte.<sup>5</sup> O aprendizado com o pai, a exemplo de quem deu os primeiros passos na composição, exerceu forte influência no jovem Tônico. Suas primeiras composições sérias são peças sacras: a *Missa de São Sebastião* (1854) e a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (1859).

### 1.1.1 Tempos de Fatura

Em 1840, com o golpe da maioria, o imperador D. Pedro II assumiu o trono aos 14 anos de idade. Em 1845 terminou-se a Guerra dos Farrapos. Mas as condições financeiras do império mudaram definitivamente a partir da década de 1850. Com a proibição do tráfico negreiro, uma grande massa de recursos apareceu subitamente. A extinção do tráfico legal também coincidiu com a alta do café nos mercados estrangeiros; o rápido crescimento e mecanização da lavoura cafeeira introduziram o país na era industrial. O café havia sido introduzido no século anterior, para consumo local, e a lavoura cafeeira comercial havia sido iniciada na década de 1820, na região do Vale do Paraíba. Logo as lavouras começaram a ser implantadas também na província de São Paulo. Entre 1820 e 1850, a quantidade de café exportado quase quintuplicou, a população da região cresceu,<sup>6</sup> e o fluxo de renda por habitante da população livre aumentou consideravelmente.

O considerável desenvolvimento da lavoura cafeeira contará como primeiro fator no reajustamento da vida econômica do Brasil, tão abalada desde a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro e a emancipação política do país. [...] Este desenvolvimento permitiu [...] uma ascensão sensível do padrão de vida da população – pelo menos certas classes e regiões. Pode-se dizer que é nesta época que o Brasil tomará pela primeira vez conhecimento do que fosse progresso moderno e uma certa riqueza e bem-estar material.<sup>7</sup>

O restabelecimento do Brasil no comércio internacional colocava o recém-nascido império em evidência perante o mundo “civilizado”, e havia uma imagem pela qual zelar. Um império rodeado de repúblicas por todos os lados, o Brasil era visto com desconfiança pelos outros países americanos. Embora estreitasse relações comerciais com a Inglaterra e outros países europeus, estes ainda desconfiavam da ligação íntima que o Brasil continuava mantendo com o infame tráfico negreiro. Mesmo depois da proibição do tráfico por lei, a imagem do Im-

---

<sup>5</sup> Maneco Gomes realizou um importante trabalho artístico. Como mestre-de-capela, além de preparar e reger a orquestra e o coro para as cerimônias da Matriz de Campinas, ele ensinava música, compunha peças para diversas cerimônias religiosas, copiava música de outros autores e ainda contratava e pagava os músicos. Maneco copiou peças importantes de vários compositores brasileiros usadas no serviço religioso. Graças a seu trabalho, obras únicas do Padre José Maurício, André da Silva Gomes, Jesuíno do Monte Carmelo, entre outros, chegaram até nós. Ele atendia, também, a encomendas de música para solenidades políticas da cidade. Ver a obra da professora Lenita W. Nogueira, *Maneco Músico: pai e mestre de Carlos Gomes* (São Paulo: Arte & Ciência, 1997).

<sup>6</sup> Furtado, *Formação Econômica do Brasil*, 114.

<sup>7</sup> Caio Prado Jr., *História Econômica do Brasil* (São Paulo: Brasiliense, 2006), 168.

pério como nação civilizada sempre foi maculada pela persistência do regime escravocrata. Desde a independência “parecia necessária a afirmação de uma imagem que distanciasse a monarquia da idéia de anarquia, tão comumente associada às repúblicas americanas”,<sup>8</sup> e durante todo o império “se procurou afirmar todo o tempo a feição européia de nossa monarquia [...] e o caráter civilizacional do império, afeito às novas tecnologias e ao progresso”.<sup>9</sup> No entanto, longe das luxuosas cortes européias, a população predominante na capital do império era de negros e mulatos, em boa parte escravos.<sup>10</sup> Cercada por um verdadeiro mar negro, a elite brasileira sonhava com um país de fantasia, civilizado e branco, ora renegando a maior parcela da população para fora dos limites da civilização, ora impondo a ela suas próprias regras sociais, incrementando o jogo de diferenciação social pelo comportamento, pela vestimenta, e pelos objetos da vida material. Isto é parte do processo que a historiadora Maria Odila da Silva denominou tão expressivamente de “interiorização da metrópole”. O período que se iniciava estava associado à estabilidade financeira e à paz vigente. Foi inaugurada a era Mauá, com os vultosos investimentos na área financeira e industrial. A cidade do Rio de Janeiro foi urbanizada, ganhou iluminação a gás, rede de esgotos e bondes de tração animal e ganhou várias ruas elegantes. A elite carioca ansiava por igualar seu padrão de vida ao da refinada Paris, exercer o *savoir-vivre* francês. O dinheiro da lavoura cafeeira bancava o luxo das famílias dos fazendeiros recém-enriquecidos.

Os primeiros anos do Segundo Império no Brasil foram caracterizados por um desejo por maior variedade de bens materiais, por melhoramentos na infra-estrutura, por uma vida literária e cultural mais rica, por reconhecimento no exterior como uma nação estável e progressista – em suma, por todo o leque de aparatos físicos, intelectuais e sociais consistentes com o estado europeu moderno de meados do século XIX. Ruas inteiras da capital foram tomadas por alfaiates ao gosto do continente, modistas franceses, confeitarias e cafés, lojas de música e tipografias, vendedores de móveis, vendedores de artigos refinados, e todo tipo de fantasia burguesa.<sup>11</sup>

Nesse contexto, “a rua do Ouvidor transformava-se no símbolo dileto dessa nova forma de vida em que se pretendia, nos trópicos, imitar a mesma sociabilidade das cortes ou dos mais recentes bulevares europeus”.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Lília M. Schwarcz, *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos* (São Paulo: Cia. Das Letras, 2007), 17-18.

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> Em 1849, por exemplo, havia no Rio de Janeiro 110 mil escravos para 250 mil habitantes. Na Campinas de 1829, região ligada à agroexportação, 31% da população livre estava formada por pardos e negros [Lília M. Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 103]. Calcula-se que na Minas Gerais dos anos 1831 e 1832, 59% da população livre era constituída por negros e mestiços. Em 1872, metade da população livre de todo o Brasil fora recenseada como negra ou parda [João Luís Fragoso, “O Império Escravista e a República dos Plantadores”, in *História Geral do Brasil*, org. Maria Yedda Linhares, 9ª edição (Rio de Janeiro: Elsevier, 1990), 155].

<sup>11</sup> Eric A. Gordon, “A New Opera House: An Investigation of Elite Values in Mid-Nineteenth-Century Rio de Janeiro”, *Anuario*, vol. 5 (1969), 49-66, <http://www.jstor.org/stable/779735>. Todos os trechos traduzidos de línguas estrangeiras citados no texto são de tradução da própria autora.

<sup>12</sup> Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 107.



### 1.1.2 Cultura Material Burguesa

Uma das vitrines do luxo da corte são os jornais da época, testemunhas da grande atividade do comércio fino na rua Direita e na célebre rua do Ouvidor, onde estavam as mais elegantes lojas do Rio de Janeiro. Ao folhearmos suas páginas, a miríade de produtos anunciados – roupas, gêneros alimentícios, bebidas, artigos para a casa e para o uso pessoal, as novíssimas fotografias – mostra-nos a grande obsessão dessa elite pela vida material civilizada, e o fausto no qual sonhava viver.

Se antes homens usavam chapéus de palha e mulheres sapatos de tecido, agora os respeitáveis senhores e senhoras vestiam-se apenas à mais nova moda inglesa ou francesa. Em casa, a elite carioca podia expor jogos de porcelana finíssima, talheres e faqueiros de prata, taças e vasos de cristal. Objetos diversos adornavam esta existência luxuosa: um ourives vendia, além de ricas jóias, relógios, espadas, chilenas, esporas, bengalas e pistolas; os importadores Santos Barata & Carvalho prometiam “um rico sortimento de objectos de phantasia, onde o illustrado publico poderá fazer lindas escolhas para mimos”.<sup>13</sup> Livros de missa muito asseados; lindos tinteiros para senhoras; pastas de couro da Rússia e de veludo guarnecidas de prata; guarda-jóias, vasos e frascos de cristal; realejos e caixas de musica; pupitres para senhoras; caixinhas de guardar luvas; charuteiras de tartaruga e marfim. Para comer, refinados gêneros importados: queijos do reino, maçãs de Portugal, manteiga inglesa, guloseimas finas como *Nougat* branco de Marselha, chocolate espanhol e bombons de Paris, além de vinhos e bebidas de alta classe.

Artigos cobiçados, novidades tecnológicas como os novos “retratos photographicos de Henrique Klumb”, ou os “retratos sobre papel em fumo e coloridos do exclusivo estabelecimento photographico de P. B. Loup”, fascinavam a todos. A fotografia, uma verdadeira mania no império, servia para atestar enriquecimento pessoal, sendo “não só símbolo de modernidade como marca de civilização; uma distinção na mão de poucos”.<sup>14</sup> Outras maravilhas da modernidade, como os instrumentos de ótica e de fantasmagoria,<sup>15</sup> também chegaram ao Brasil. No armazém de José Maria dos Reis encontrava-se “o melhor e mais completo sortimento de todos os objectos pertencentes á óptica, e instrumentos de astronomia, mathematica, navegação, physica, engenharia, agrimensura e phantasmagoria”.<sup>16</sup>

Certamente a velha música da igreja não era bastante para entreter esta elite, ávida por novidades e pelo refinado gosto europeu. Acertou Bruno Kiefer quando atribuiu ao grande

---

<sup>13</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 19 de julho de 1857.

<sup>14</sup> Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 349.

<sup>15</sup> A fantasmagoria foi inventada na França do século XVIII e popularizada no século XIX, e foi uma precursora do cinematógrafo. Durante um espetáculo de fantasmagoria, uma espécie de lanterna mágica era usada para projetar imagens na parede, em fumaça ou telas semi-transparentes; projetavam-se várias imagens, que mudavam rapidamente, dando a idéia de formas em movimento, condições atmosféricas e efeitos sobrenaturais “fantasmagóricos”. Foi um recurso cenográfico largamente utilizado no teatro e em óperas durante todo o século XIX.

<sup>16</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 01 de janeiro de 1857.

e renovado interesse pela música no Brasil, a partir da década de 1840, o desenvolvimento dessa nova burguesia.<sup>17</sup> Cabe ressaltar, no entanto, que não se trata exclusivamente de uma burguesia comercial, uma classe social no sentido marxista do termo. No século XIX, o termo *bourgeois* se refere mais a um status e a um estilo de vida do que, propriamente, a um grupo social homogêneo; “o nome *bourgeois* era [...] uma fonte de auto-estima”,<sup>18</sup> um “epíteto que a ralé emprega para o que é respeitável, e a aristocracia para o que é decente”.<sup>19</sup> O otimismo daqueles que proclamavam sua época uma “era industrial e burguesa” criava um clima encorajador e “os historiadores achavam difícil resistir à idéia de elevar à posição de lugar-comum a imagem de uma burguesia ascendendo firmemente através dos séculos, uma explicação que, explicando demais, na verdade explicava muito pouco”.<sup>20</sup> A interpretação que o marxismo ortodoxo e sua visão da luta de classes legaram à burguesia, como uma classe social estanque e definida, permeou por muito tempo as narrativas históricas, políticas, sociais e econômicas escritas no século XX. Como um esquema universalista largamente aceito, privilegiou apenas uma dentre as muitas representações da burguesia do século XIX. É perigoso confinar a burguesia a uma definição simples – Émile Zola se referia a “uma classe imensa que se estendia desde o povo comum até a aristocracia”.<sup>21</sup>

O comércio fino não indica apenas um poder de compra diferenciado, mas incrementa o jogo simbólico de pertencimento à “boa” sociedade. Isto é tão válido para a indumentária quanto para os objetos ligados à prática musical – a partitura e o instrumento musical. A burguesia brasileira se distinguia como classe muito mais através de um senso comum de comportamentos e etiqueta considerados decentes e socialmente aceitáveis do que, propriamente, por características econômicas definidas. É ela que tornará possível o retorno da música aos círculos sociais e à vida cotidiana brasileira de forma consistente. O afã desta burguesia, consumidora de pianos e partituras, é a causa do *boom* musical no Brasil do segundo império.

### 1.1.3 Instrumentos Musicais e Partituras

Nessa época, os instrumentos musicais – artigos de luxo – passam a ser altamente cobiçados, principalmente o “instrumento que se tornou típico da educação feminina de classe superior: o piano”.<sup>22</sup> Além do Conservatório de Música, fundado em 1833 por Francisco Manuel da Silva, vários professores particulares de piano e canto ofereciam seus serviços nas páginas dos jornais. A produção e o consumo de partituras também aumentaram. Alguns instrumentos

<sup>17</sup> Bruno Kiefer, *História da Música Brasileira: Dos Primórdios ao Início do Século XX* (Porto Alegre: Movimento, 1977), 65.

<sup>18</sup> Peter Gay, *A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud: Guerras do Prazer* (São Paulo: Cia. Das Letras, 2001), 11.

<sup>19</sup> Gay, *ibidem*, 9.

<sup>20</sup> Gay, *ibidem*, 13.

<sup>21</sup> Gay, *ibidem*, 14.

<sup>22</sup> Werneck Sodré *apud* Kiefer, *História da Música Brasileira*, 67.

à venda nos jornais aparecem listados pelos comerciantes junto com artigos pouco prováveis, como no estabelecimento de Santos Barata & Carvalho, que anunciava “grande variedade de instrumentos de musica, optica e cirurgia”.<sup>23</sup>

O espaço consagrado, nos jornais da época, a anúncios comerciais de roupas, gêneros importados e objetos finos, também estampa anúncios de venda de instrumentos e partituras musicais. Há inúmeros reclames de venda e aluguel de pianos: o Depósito Universal, da rua da Quitanda nº43, vendia pianos de cauda e de meio armário de H. Herz, Broadwood, Cadby, Tonse C., Collard, Wornum e Allison; a casa de Bevilacqua & Narciso tinha “sempre um rico e variado sortimento de pianos francezes e inglezes, de grande cauda, meia cauda e meio armário, mandados fazer expressamente para o clima do Brasil”, que “sustentão por muito tempo a afinação em tom de orchestra”,<sup>24</sup> além de alugar e trocar pianos, e encarregar-se de concertos e afinações; Honório Vaguer Frion, fornecedor privilegiado de Sua Majestade Imperial, anunciava “um magnífico e variado sortimento de pianos dos fabricantes mais acreditados de [...] Londres, de fôrmas as mais elegantes, de cauda, meia-cauda, e de gabinete ou meio-armario, de cordas obliquas [...], e outros feitos portáteis, próprios para serem mandados para o interior, em razão também de serem feitos das [mais rijas] e formosas madeiras, tanto indígenas como exóticas”.<sup>25</sup> Dessa forma, mesmo quem vivia no interior, afastado do coração pulsante da corte, poderia ter o prazer de ver sua filha sentada ao piano, como uma moça respeitável. O mesmo estabelecimento também possuía “grande sortimento de pianos-harmoniuns e órgãos-harmoniuns para salões e capellas”.<sup>26</sup>

Além dos pianos, vários outros instrumentos estavam à venda. Na Praça da Constituição nº 75 anunciava-se “duas harpas de superior qualidade, do celebre autor S. Erard”.<sup>27</sup> No estabelecimento da Rua do Hospício nº 83, instrumentos novos das melhores fábricas de Paris: “garante-se a solidez e perfeita afinação [...] palhetas para fagotes, oboés, saxofone e as afamadas de Lefebre para clarineta; cordas muito frescas vindas por todos os paquetes”.<sup>28</sup> Um curioso vendedor na Rua da Alfandega nº 66 oferecia “Pianos ditos mecânicos, harmonicordes, harmoniflutes e antiphoneles de M. Debain, de Paris”; seu anúncio proclama que “os pianos mecânicos [...] são considerados na Europa como os melhores instrumentos para as casas de campo, nas localidades onde há falta de artistas para soirées, bailes, etc. [...] Estes instrumentos são ao mesmo tempo pianos de teclado ordinário e machina para as pessoas que não teem da musica as mais leves noções”.<sup>29</sup> Dessa forma, mesmo aqueles que não sabiam tocar um ins-

---

<sup>23</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 19 de julho de 1857.

<sup>24</sup> *Correio Mercantil*, 02 de julho de 1857.

<sup>25</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 02 de janeiro de 1857.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 02 de janeiro de 1857.

<sup>27</sup> *Ibidem*, 21 de maio de 1857.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 02 de maio de 1857.

<sup>29</sup> *Correio Mercantil*, 02 de julho de 1857.

trumento não seriam privados dos deleites da arte musical para animar suas reuniões sociais ou saraus.

Mas o mais curioso são os anúncios de partituras de música, que sempre oferecem “música moderna”, as últimas novidades vindas da França, Itália e Alemanha. O comerciante Vaguer Frion, além de pianos, oferecia:

MUSICA MODERNÍSSIMA: O anunciante participa aos diletantes da arte musical que acaba de receber da Allemanha, França, Italia e Lisboa um grande sortimento das peças mais modernas dos mais famosos autores, entre os quaes sobresaem as melhores composições de Herz, Thalberg, Schulhoff, Rosselen, Fumagalli, Prudent, Lecarpentier, Cramer, Hunten, Burgmuller, Duvernoy, Adam, Migone, Ravina, Drey-schock, Kuhe, Heller, Gorla, Lemoine, Lami, Daddi, Dohler, Gomion, Voss, Mayer, Beyer, Bertini, Cunio, Wolff, Czerny, Payer, Leduc, Osborne, Evers, Fessy, Quidant, Humel, Bordogni, Cinti-Damoreau, Rodolpho, Koktsk, Verdi, Chopin, Gottschalk, Etc. Etc. Etc. Grande sortimento de óperas para piano só, e piano e canto, de 3\$ a 10\$000, conforme o formato. Potpourris ou flôres de óperas (phantasias), O bouquet de melodias ou flôres italianas, por Frederico Beyer; arias, cavatinas, duetos, tercetos e quartetos para canto e piano e piano só; o famoso álbum de Armia, Folhas caídas, canto, a Harpa do Trovador, As saudades da Norma, Melodias romanticas, albuns ricamente encadernados para presentes e festas, quadrilhas, valeses, schotischs, polkaas [sic], mazurkas, varsoviaes, modinhas, lundus, romances francezes e italianos, hymnos nacionaes e estrangeiros, um escolhido sortimento de musica para todos os instrumentos e para bandas militares e igrejas, escalas para os mesmos, estudos e methodos progressivos de Herz, Bertini, Hunten, Czerny, Lemoine, Cramer, etc. etc. Methodos para canto e solfejos, de Rodolpho, Cinti-Damoreau, Assioli, Bordogni e Duprez.<sup>30</sup>

Os compositores românticos que associamos a este período, e que esperaríamos encontrar numa lista de partituras para piano, nem sequer são mencionados. Não há nem sinal da música de câmara de Schubert, Schumann ou mesmo Liszt. Thalberg e Gottschalk<sup>31</sup> eram marca de gosto refinado e boa música. Vários outros estabelecimentos anunciam seu sortimento de música moderníssima, apreciada e consumida pela corte carioca, que consistia em árias, cavatinas e duetos de ópera italiana, trechos musicais de *vaudevilles* franceses, valsas, polcas, danças de salão em geral, romanças e fantasias operísticas para piano. Neste contexto, a palavra *moderno* é sinônimo de moda, elegância, distinção, gosto refinado: são modernos os vestidos, os sapatos, os espelhos e cristais, os pupitres e portajóias, as fotografias, as lunetas, os pianos, os violinos, as harpas e as partituras. A música *moderníssima* da corte era a música que chegava “no último pacote francês”, junto com as outras novidades da Europa. Em grande parte música trivial para dançar, arranjos de peças famosas, além de um grande número de fantasias operísticas para piano (peças virtuosísticas escritas sobre os temas das óperas de mais recente sucesso) não se pode negar o seu caráter de divertimento e a sua curta vida útil. Na vasta lista de nomes de compositores de música moderníssima anunciados por Vaguer-Frion, hoje mal

<sup>30</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 02 de janeiro de 1857.

<sup>31</sup> O suíço Sigismond Thalberg (1818-1871) e norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) eram compositores e pianistas virtuosos célebres do século XIX, cujas peças mais apreciadas eram fantasias operísticas para piano. Thalberg, na época, era considerado o maior rival de Liszt.

reconhecemos quatro ou cinco deles. Como todas as mercadorias, essa música era substituída alguns anos depois por outras novidades mais modernas.

“Foi fundamental o papel das editoras e lojas de música para a consolidação do gosto musical caracteristicamente urbano no século XIX”.<sup>32</sup> A identificação do público burguês com essa música moderníssima, assim como o de outras manifestações do *gosto*, não provinha de uma filiação artística definida, mas de uma experiência sensual, um verdadeiro “deleite dos sentidos” – além da identificação pessoal (ou desejo de ser identificado) com a imagem do burguês educado. Além da música para piano solo, nos salões e saraus das famílias da corte era certa a presença tanto de árias de ópera italiana dos compositores mais queridos do Brasil – Rossini, Donizetti, o “divino” Bellini, e o “moderníssimo” Verdi – quanto de modinhas em língua nacional. O hábito burguês de freqüentar o teatro de ópera, além do de tocar e cantar suas árias prediletas ao piano no ambiente doméstico exercia uma função de diferenciação social, um entretenimento acessível para poucos.

Este cenário da vida musical na corte avolumou a produção local de música. Compositores brasileiros – profissionais ou diletantes – passaram a publicar as suas próprias valsas, polcas, fantasias e modinhas para canto e piano. Esta produção foi mais significativa nas décadas mais prósperas do império (1850-1860). No ano particularmente movimentado de 1857, encontramos vestígios desta atividade nos jornais da corte. A tipografia do jornal *Diário do Rio de Janeiro* apresenta a revista *Abelha Musical* “publicação mensal de musicas de piano e canto e piano só [...]. A Abelha Musical publicar-se-há duas vezes por mez, a datar de janeiro de 1858 [...]. A música será muito escolhida, e os editores se esforçarão em publicar de preferência composições originaes feitas no paiz”. Já no *Jornal do Commercio*, encontramos anúncios de dois conhecidos personagens da música brasileira, que dão testemunho de sua atividade constante: um estabelecimento de música sugere “elegantes presentes para festas: as Noites do Prata, collecção de dez peças para canto e piano, ricamente encadernada, composta por D. José Amat”;<sup>33</sup> outro anuncia “Melodias brasileiras de D. José Amat, a mui procurada primeira collecção encontra-se unicamente no Deposito Universal de pianos e musica de Raphael, rua da Quitanda nº 43”;<sup>34</sup> a tipografia do mesmo jornal alerta que “sahio à luz uma nova edição do Compendio de musica feito pelo Sr. Francisco Manoel da Silva, para uso dos alumnos do Collegio de Pedro II”.<sup>35</sup> Ambos, o cantor de modinhas e mais tarde diretor da Ópera Nacional, D. José Amat, e o diretor do Conservatório de Música da corte e compositor do hino da independência, Francisco Manoel da Silva, ajudaram o jovem Tônico nas suas empreitadas.

---

<sup>32</sup> Guilherme Sauerbronn de Barros, “Da Ópera para o Salão: O Repertório Doméstico do Século XIX”, *Revista da Pesquisa* 3, nº 1 (ago/2007-jul/2008), [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/), 1.

<sup>33</sup> *Jornal do Commercio*, 01 de janeiro de 1857.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*, 12 de janeiro de 1857.

#### 1.1.4 Tonico Toca Piano

Certamente Tonico foi afetado por esta efervescência de consumismo cultural, de crescente otimismo e empolgação, pelo *frisson* de importação de artigos luxuosos e de música moderníssima da Europa. Embora a província de São Paulo não tivesse todo o luxo da corte, a obsessão pelo gosto também contaminava os paulistas – Frédéric Mauro, na sua obra *O Brasil no tempo de D. Pedro II*, ilustra com testemunhos de época a atividade cultural da cidade de São Paulo neste período, onde aconteciam saraus nas casas das famílias mais importantes, e ia-se com frequência ao teatro para apresentações dramáticas. Assim, o jovem compositor se alimentava das migalhas que sobravam da corte: “adaptações e arranjo de óperas de Rossini, Donizetti e Bellini, além de temas de Haydn e Gluck, e a velha música dos compositores mineiros e paulistas – todos faziam parte do repertório dos conjuntos regidos por Maneco Gomes”.<sup>36</sup> São Paulo crescia com o dinheiro do café e, também, com uma das duas únicas faculdades de direito do país. A vida social da capital da província, embora não fosse tão movimentada como a da corte, contava com a alegre folia da estudantada – em boa parte filhos de famílias prósperas, de políticos e fazendeiros de café – que animavam saraus, bailes, e *soirées* no teatro.<sup>37</sup> A efusiva animação dos rapazes fazia até mesmo com que algumas mães temessem pela segurança de suas filhas “As viagens a São Paulo [capital] do jovem compositor e concertista lhe propiciariam [...] novas oportunidades de contato com os clássicos, possivelmente através dos então famosos concertos de “música de classe” do Jardim da Luz”,<sup>38</sup> nos quais se apresentavam aberturas de óperas de Mozart, Rossini, Verdi, Gounod, e até mesmo *O Caçador Furtivo* (*Der Freischütz*) de Weber e *O Navio Fantasma* de Wagner, além de música sacra, como o Oratório de Natal de Bach e o *Messias* de Haendel.

Em 1859, Tonico faz uma viagem para a capital da província. Ele dá aulas de piano e canto, toca com um trio de câmara<sup>39</sup> nos salões da boa sociedade, e frequenta a república habitada pelos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, com quem faz boas relações – estes eram jovens que, em alguns anos, seriam ilustres figurões da política brasileira, como os futuros presidentes da república Prudente de Moraes e Campos Salles. Tonico lhes dedica o conhecido *Hino Acadêmico* da Faculdade de Direito, além de publicar algumas composições suas, as primeiras que seriam apreciadas e consumidas comercialmente. Dentre estas, Tonico publicou sua modinha *Quem sabe?*, eternizando os versos ingênuos de Bittencourt Sampaio:

---

<sup>36</sup> Marcus Góes, *A Força Indômita* (Belém: SECULT, 1996), 34. O acervo do Museu Carlos Gomes, em Campinas, conta com partituras de peças de Boccherini, Stradella, Haydn, Weber, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Mercadante, muitas copiadas pelo próprio Maneco Gomes.

<sup>37</sup> Frédéric Mauro, *O Brasil no Tempo de D. Pedro II* (São Paulo: Cia. das Letras, 1991).

<sup>38</sup> José Penalva, *Carlos Gomes, o Compositor* (Campinas: Papyrus, 1986), 12.

<sup>39</sup> O trio era formado por Carlos Gomes ao piano, seu irmão, Santana Gomes, ao violino, e ao Henrique Luis Levy clarinete (pai de Luiz e Alexandre Levy, compositores representantes da fase “nativista” do romantismo musical brasileiro), segundo Marcos P. Nogueira, *Muito Além do Melodrama: Os Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Carlos Gomes* (São Paulo: UNESP, 2006).

“Tão longe, de mim distante, onde irá, onde irá teu pensamento?...” etc., etc. Esta peça, hoje bastante conhecida, tem uma escrita vocal que extrapola o lirismo singelo característico da modinha de salão, e é bastante representativa tanto da produção do jovem compositor quanto do gosto musical brasileiro do período.

A canção é escrita em compasso quaternário, em Fá maior, forma simples ABA, e tem um acompanhamento ascético – sua maior extravagância é uma cadência pianística do compasso 33, e só. A frase inicial, melodia facilmente reconhecível para um ouvinte brasileiro, inicia-se de maneira singela:



**Figura 1a. *Quem sabe?* (1859), compassos 8-12**

Mas, no verso seguinte, uma série de exclamações em intervalos ascendentes eleva a tessitura até um impressionante Lá agudo:



**Figura 1b. *Quem sabe?* (1859), compassos 16-20**

Mais tarde, os versos “da saudade agro tormento” são ilustrados por uma linha descendente de volaturas (notas breves ligadas 2X2), como suspiros apaixonados ou gemidos de saudade – recurso bastante melodramático para uma simples modinha.



**Figura 1c. *Quem sabe?* (1859), compassos 30-32**

O final é coroado com um Si bemol agudo sustentado e uma cadenza final expandindo-se em duas oitavas – um virtuosismo incomum na música de câmara do período.



Figura 1d. *Quem sabe?* (1859), cadenza final.

**Musicas a' venda.**  
 COMPOSIÇÕES DO NOSSO PROFESSOR BRASILEIRO  
**Antonio Carlos Gomes**  
 O célebre Hymno Academico para piano e canto, e tão bem para piano só  
 CANDIDA, schottisk.  
 ANGELICA, schottisk.  
 QUEM SABE!... lindissima modinha, poesia do dr. B. Sampaio.  
 SUSPIRO D'ALMA, modinha  
 N.B. estas musicas estão elegantemente impressas no Rio de Janeiro. Breve teremos outras novas composições do mesmo autor, cujo nome, e reputação he bastante conhecido n'esta cidade.  
 Ao Bouquet de brilhantes, rua do Rozario n. 2. S. Paulo.



**MUSICAS**  
 DE  
**Antonio Carlos Gomes.**

A RAINHA DAS FLORES, brilhante valsa com introdução, trio etc., para piano 1\$500  
 A CAYUMBA, dança dos negros, musica original, e de um gosto todo novo, para piano. 1\$000  
 BELLA nimpha de minha alma, romance sentimental, poesia de Antonio Alexandrino. 1\$000  
 Vende-se nesta Typographia, pelos modicos preços acima.

Figura 2. Anúncios das partituras de Carlos Gomes publicados no *Correio Paulistano* em 1857

Nunca ousadia semelhante fora cometida por um compositor de modinhas. *Quem sabe?* é uma bela peça de juventude<sup>40</sup>. Nenhuma outra modinha da época mostra um tino operístico tão refinado; ingênuo, porém elegante. Aliás, suas modinhas de juventude (com exceção da bela e simples *Suspiro d'Alma*, com uma tessitura mais central, característica das modinhas de salão brasileiras) são caracterizadas por um *legato* belliniano, cheias de arroubos líricos operís-

<sup>40</sup> A obra de câmara de Carlos Gomes merece maior atenção dos estudantes e cantores brasileiros em geral. Além das sempre repetidas *Quem sabe?* e *Suspiro d'alma*, o compositor escreveu uma impressionante lista de modinhas, canções italianas à la Tosti e canções francesas de salão. Um trabalho de resgate dessa produção é a pesquisa da professora Nizza de Castro Tank, *Minhas Pobres Canções* (São Paulo: Algor, 2006).



ticos – como a melodramática *Anália Ingrata*, com repetidos saltos de oitava, culminando em um Sol agudo sustentado com *messa di voce*<sup>41</sup> na palavra “gemo”. A produção do jovem compositor, neste período, compreende modinhas e peças para piano, como valsas, *scottishes*, quadrilhas e romances.

Percebemos, conforme ilustrado nos anúncios da página anterior, que o jovem Tonico se torna um compositor da música moderníssima que a corte consumia. A linguagem que qualifica as partituras à venda – lindíssima, sentimental, original, elegante, um gosto “novo” – é a mesma utilizada para qualificar os outros produtos importados (roupas, objetos pessoais, objetos de decoração...). A música é valorizada por ser de um “autor nacional”, tornando-se mais um elemento na imagem que a burguesia brasileira pintava de si mesma: fina, elegante, bem educada e civilizada. É admirável, contudo, que mesmo ao compor música de divertimento, o jovem compositor primasse pela sua qualidade artística, impulsionado por uma franca veia melódica já bastante evidente. Suas modinhas e canções cruzam a linha da música de consumo, de curta vida útil, tornando-se referência na obra vocal de câmara brasileira do século XIX, válidas até hoje não só como curiosidades históricas, mas como repertório artístico.



**Figura 3. Única foto conhecida de Manuel José Gomes, o Maneco, pai de Carlos Gomes.**

Entre 1859 e 1860, o jovem dá um importante passo em sua carreira, mudando-se para a corte do Rio de Janeiro. Já sintonizado com o “espírito dos tempos” em termos de estilo e gosto musical, Tonico desejava novas oportunidades. Há uma muito famosa carta que escreveu ao pai nesta época, pedindo seu perdão e sua bênção, pois havia fugido para o Rio sem a per-

---

<sup>41</sup> A *messa di voce* é um dos ornamentos mais tradicionais e antigos da ópera italiana, havendo relatos de sua utilização já no século XVII. Ao sustentar uma única nota, a voz passa do pianíssimo ao forte, e retorna novamente ao pianíssimo – alguns professores o descrevem tradicionalmente como “inflar e esvaziar” a nota.

missão de Maneco. Esta carta foi muito citada pelas biografias anedóticas, comprovando o espírito livre do jovem herói nacional que alça vôo em direção à grandeza:

Uma idéia fixa me acompanha como o meu destino! Tenho culpa, porventura, por tal cousa, se foi vossemecê que me deu o gosto pela arte a que me dediquei e se seus esforços e sacrifícios fizeram-me ganhar ambição de glórias futuras? [...] Nada mais lhe posso dizer nesta ocasião, mas afirmo a que as minhas intenções são puras e espero desassossegado a sua benção e seu perdão.<sup>42</sup>

Dispensemos a imagem do herói e gênio nacional, que será analisada posteriormente. As palavras um tanto melodramáticas do jovem sonhador deixam transparecer uma grande determinação, uma ambição insaciável por glórias futuras, e alguém que não pouparia esforços e dedicação para atingi-las. Obtido o consentimento paterno, ele permanece no Rio de Janeiro até 1863, quando acontece a sua famosa viagem para Milão. Os feitos do destemido Tônico durante seus anos de estadia na corte são de suma importância para a sua formação como operista, e para a cultura musical nacional da época.

## 1.2 Um País de Diletantes

Quando Tônico chegou ao Rio, em 1859, deparou-se com uma interessante estirpe de cavalheiros e homens de letras – alguns deles exibindo títulos de nobreza, outros ricos comerciantes ou industriais, alguns célebres escritores (Araújo Porto-Alegre, José de Alencar, Machado de Assis), e muitos deles envolvidos no meio político. Estes distintos senhores tinham em comum, dentre outras coisas, sua confessa devoção pela música. Eram os autoproclamados *diletantes*. Estes homens cultos escreviam críticas de arte nos jornais, reuniam-se em salões deleitando-se com a música tocada ao piano (alguns deles tocavam instrumentos musicais e estudavam teoria, apenas por diversão), e todos compareciam religiosamente às apresentações de óperas da companhia italiana no Teatro Provisório.

Antes de tudo, o que é um diletante? O termo vem do italiano, *dilettante* (que, por sua vez, deriva de *diletto*, que significa amado, querido, adorado), e define um indivíduo que é apaixonado por uma arte, e que a ela se dedica por gosto, especialmente à música. Nos jornais da corte, o termo *dilettante* é repetidamente usado nas crônicas diárias para se referir àqueles que apreciavam as belas-artes, que incentivavam a música, o teatro, a poesia e as artes plásticas no Rio de Janeiro, e principalmente àqueles que compareciam às récitas de ópera do Teatro Lírico. O diletante era o amador do século XIX. No século XX, o termo *amador* adquiriu uma conotação pejorativa – a saber, aquele que não é profissional, que não tem o conhecimento técnico necessário para exercer uma função ou arte (pianista amador, pintor amador, etc.). No

---

<sup>42</sup> Esta carta foi publicada pela primeira vez por André Rebouças na *Revista Musical* de Artur Napoleão, nº5-6, Rio de Janeiro, 1879.

entanto, no que diz respeito ao modo de vida do burguês oitocentista, ser amador era uma maneira de demonstrar amor por uma arte. Ser amador de uma arte era ter bom gosto, era ser civilizado. Se isso é verdade para todas as artes, talvez o seja ainda mais no caso da música.

A prática de reunir um grupo de pessoas ao redor do piano para dar suporte vocal à filha que tocava era a diversão preferida do burguês comum na Europa e na América, no século XIX. Uma parte importante da convivência burguesa com a música eram as reuniões nos salões ou em salões privados, animadas pela música tocada ao piano e cantada pelos próprios participantes. Na Europa, os conhecimentos musicais e as atividades artísticas em geral eram características mais que desejáveis para que um homem ou uma mulher fosse considerado “culto” ou “civilizado”. Os burgueses cantavam, desenhavam, freqüentavam assiduamente concertos, apresentações teatrais, óperas e, além de lerem as críticas de arte publicadas nos jornais, escreviam ensaios sobre estética, contos e poesias.<sup>43</sup> No Brasil não era diferente. À noite, residentes importantes do Rio de Janeiro recebiam outros membros de sua classe em seus salões, ou compareciam às freqüentes diversões públicas oferecidas à cidade de 300.000 habitantes em seus vários teatros.<sup>44</sup>

### 1.2.1 O Teatro Provisório

A movimentada vida teatral no Rio de Janeiro era mais variada do que se costuma citar. Além das óperas italianas apresentadas anualmente pela companhia italiana (contratada com verba do governo), havia freqüentes apresentações de *vaudevilles* e óperas cômicas francesas, eventualmente *zarzuelas* espanholas, além de concertos com orquestra apresentando as mais recentes “sinfonias” – que nada mais eram do que as aberturas das óperas francesas ou italianas mais recentes,<sup>45</sup> recitais de pianistas famosos e cantores líricos, e os famosos bailes mascarados durante o carnaval. Além das peças teatrais completamente faladas e dos espetáculos musicais, havia vários gêneros híbridos ou intermediários – peças com música incidental, comédias musicais com diálogo, ou música com dança e mímica – que hoje caíram em desuso, mas faziam bastante sucesso (é o caso das revistas teatrais e das mágicas). Por exemplo, em janeiro de 1857 o *Jornal do Commercio* anunciava a estréia do espetáculo *O Naufrágio da Meduza*, uma cena histórica encenada com música, cenários e figurino, efeitos de fantasmagoria e mímica. Em um período em que o teatro era a principal diversão pública da burguesia, opções não faltavam.

---

<sup>43</sup> Gay, *Guerras do Prazer*, 31.

<sup>44</sup> Gordon, “A New Opera House”, 49.

<sup>45</sup> É interessante notar que as aberturas das óperas de Meyerbeer, Adam, Auber e Thomas chegaram ao Brasil muito antes que as próprias óperas destes compositores.

Para sustentar o afã da elite pela vida teatral, a capital tinha vários teatros ativos.<sup>46</sup> O folhetinista Martins Pena classificou três destes teatros: “o São Pedro, abrigava os espetáculos principais; o São Francisco de dimensões pequenas (lindo teatrinho), que abriga a Companhia Francesa, (...), e o escuro e esburacado São Januário”.<sup>47</sup>

[...] Charles Ribeyrolles escreveu em seu *‘Brésil pittoresque’* que a verdadeira distração no Rio é o teatro: seja o São Pedro de Alcântara, na Praça do Rossio, que está à altura dos teatros europeus, seja o São Januário ou o Gymnasio, não inferiores às pequenas salas de Londres. O que mais se aprecia é o grande teatro lírico italiano, a tal ponto que a música sacra se perde e que nas festas religiosas, só se cantam árias de ópera.<sup>48</sup>



**Figura 4. Teatro Provisório em 1853.**

No entanto, a estrutura do teatro não era bem apreciada pelos freqüentadores. O preço dos assentos era motivo de reclamações: um leitor do Diário denunciou o descaso da gerência do Provisório, que confessou que as cadeiras “estavam furadas, mas que trataria de remendá-las ao depois” e que “o [novo] tenor, o Sr. Bolcioni, foi a causa da elevação do preço das cadeiras”.<sup>49</sup> A decoração do teatro, também, não agradava a todos os gostos. “No corredor [do

<sup>46</sup> O primeiro teatro de ópera do Rio de Janeiro foi inaugurado ainda em 1760; em 1766 foi construída a “Ópera Nova”, promovida a Teatro Régio em 1808, com a chegada da família real. Em 1813 foi construído o Teatro São João, que permaneceu ativo até 1824, quando pegou fogo. Entre 1831 e 1844 não há temporadas de ópera, e o principal teatro passa a ser o Lírico Fluminense. Setenta e quatro récitas e a execução de quase todas as óperas de Bellini e Donizetti reabrem, em 1844, a temporada dos espetáculos operísticos no novo Teatro São Pedro de Alcântara (com 20 récitas da *Norma*).

<sup>47</sup> Martins Pena *apud* Luís A. Giron, *Minoridade Crítica* (São Paulo: EDUSP, 2004), 130-131.

<sup>48</sup> Mauro, *O Brasil no Tempo de D. Pedro II*, 51.

<sup>49</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 8 de maio de 1857.

teatro], medalhões exibiam imagens de compositores, dramaturgos, bailarinos e cenógrafos: Auber, Taglioni, Galli-Bibiena, Donizetti, Verdi, Schiller, Catalani, Servandoni e Meyerbeer. Em uma posição particularmente exaltada estava o maior herói de todos: Rossini. Perturbadoras para alguns, as paredes eram de um rosa “discordante com os princípios estéticos”.<sup>50</sup> A localização do teatro também era questionável.

Saindo da Rua do Hospício, onde se encontrava a chancelaria do consulado francês, e seguindo uma rua paralelo à Rua Direita, chegava-se a uma praça imensa, com quatro vezes a extensão do Carroussel. Desde a Independência, ela era chamada o Campo da Aclamação. É ali que se encontrava o Senado, o Museu de História Natural, o quartel da cavalaria, a Igreja de Santana e o Teatro Provisório. As vizinhanças da praça eram infestadas por um odor acre que apertava a garganta e, às vezes, fazia arder os olhos. Pois o Campo da Aclamação, após ter sido um matadouro em 1828, ficou sendo o Montfaucon [local das execuções nos arredores de Paris] e o depósito central de todo o lixo do Rio.<sup>51</sup>

Esta descrição não se adequa ao que hoje considerariamos um referencial de elegância, ou à marca de uma cidade civilizada. Lília M. Schwarcz lembra que, no Rio de Janeiro, a elegância européia convivia com o odor pútrido das ruas. Denise S. Inacio argumenta que essa distinção feita entre Paris e o Rio de Janeiro, elevando desta em relação àquela, não aparece somente nos discursos sobre civilidade do século XIX, mas também na bibliografia mais recente sobre a cidade do Rio de Janeiro e seus costumes naquele século.<sup>52</sup> No entanto, pelo menos no que diz respeito ao odor e à sujeira, o Rio e Paris não se diferenciavam tanto assim: a autora cita um relato de que, em pleno verão de 1880, o mau-cheiro que assolava Paris abalava a opinião pública, que atribuía o flagelo à presença de lixo e excremento humano no espaço público. A sujeira e o mau-cheiro também abundavam nos prédios públicos parisienses, distanciando-os bastante da imagem difundida no Brasil, que continua a aparecer em bibliografias sobre o tema. Percebemos, desta maneira, as brechas no discurso civilizatório, que nos permitem questionar se este discurso existia para educar uma elite ainda afeita a hábitos rurais, ou para encobrir as inconformidades e condutas inaceitáveis dos próprios propagadores deste discurso.

### 1.2.2 Liricolatria

A constante reclamação dos diletantes pela necessidade de um teatro de ópera adequado indica, dentre outras coisas, a importância da ópera na vida musical carioca do período. A ópera esteve presente na vida artística capital desde o século XVIII, mas a primeira grande “invasão” operística do Rio de Janeiro foi, sem dúvida, a de Rossini, o primeiro herói da ópera no Brasil. Entre os anos de 1819 e 1827, absolutamente todas as óperas do compositor estrea-

<sup>50</sup> Gordon, “A New Opera House”, 58.

<sup>51</sup> Mauro, *O Brasil no Tempo de D. Pedro II*, 21.

<sup>52</sup> Denise S. Inacio, “Ópera e Representação Histórica na Obra de Carlos Gomes” (Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas, 2008), 38-39.

ram no Teatro São João, algumas ainda no mesmo ano da estréia italiana.<sup>53</sup> O anúncio da estréia brasileira do *Barbeiro de Sevilha*, em 1821, dizia: “Esta ópera é composição do imortal Rossini, justamente merecedor do nome de Orfeu moderno: ou seja, pelo gracioso do enredo do drama ou pela sublimidade, elegância e gosto da música, é talvez a melhor das que se têm até agora exposto em cena”.<sup>54</sup>

As óperas do mestre de Pesaro aportaram no país dentro do pacote das modas. Rossini não representava uma continuação do modelo clássico habitual das representações operísticas, e sim uma mudança de sensibilidade. Acompanhando o raciocínio de Stendhal em *A vida de Rossini* (1823), pode-se afirmar que a vida de Rossini foi o primeiro resultado musical da era napoleônica e da Revolução Francesa. [...] As guerras napoleônicas deram origem a três fatos que atingiram diretamente o Brasil: a fuga da rainha de Portugal, a instalação da corte no Rio e a moda das óperas de Rossini.<sup>55</sup>

Entre 1830 e 1844, devido às instabilidades do período regencial, a ópera esteve lamentavelmente ausente na capital. Mas, com a estréia da *Norma* de Bellini, representada pela ilustre soprano Augusta Candiani, em janeiro de 1844, uma nova época se iniciou na vida social da capital. De 1844 a 1853, a hegemonia das óperas pertenceu a Bellini e Donizetti.

A ópera foi a paixão consumidora de todos os habitantes cultos ou aspirantes do Rio. Poetastros idolatravam suas cantoras favoritas nos teatros e na imprensa. Grupos de rapazes brigavam nas ruas pelas qualidades dessa ou daquela prima donna. Em casa, as mulheres com qualquer traço de refinamento cantavam as famosas árias de ópera e tocavam variações tiradas das óperas mais populares em seus pianos. Todas essas evidências de adoração estão atestadas nos romances urbanos de Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e outros autores de menor distinção.<sup>56</sup>

A ópera tornou-se uma espécie de ardente paixão coletiva, se não de mania popular. A literatura e o teatro dos anos subseqüentes não desperdiçaram tema tão sugestivo. Considerando que a educação musical era praticamente a única forma de educação acessível às mulheres, é notável que Francisco José Pinheiro Guimarães mantivesse uma frenética atividade de tradutor de libretos, publicando, somente em 1844, *O Furioso*, *O Elixir d’Amor*, *Os Capuletos* e *Ana Bolena*. A estréia da *Norma* causou grande *frisson* no público carioca; o soprano, Augusta Candiani, revolucionou os inflamáveis corações da juventude romântica brasileira. “Depois do espetáculo os estudantes desatrelaram a carruagem da diva e puxaram-na, aos vivas, até a sua residência. Era esse o clima do romantismo; o entontecimento produzido pelo “saboroso licor de Bellini”, como escreve um cronista da época”.<sup>57</sup> Joaquim Manuel de Macedo teceu uma interessante sátira aos adoradores da Candiani no romance *O Moço Loiro*, onde descreve em ter-

<sup>53</sup> Paulo Mugayar Kühl, “Cronologia da Ópera no Brasil – Século XIX (Rio de Janeiro)”, Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil, <http://www.iar.unicamp.br/cepab>.

<sup>54</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 20 de agosto de 1821, in Giron, *Minoridade Crítica*, 60.

<sup>55</sup> Giron, *ibidem*.

<sup>56</sup> Gordon, “A New Opera House”, 49.

<sup>57</sup> Luiz Heitor *apud* Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira*, v.2 (São Paulo: Cultrix, 1977), 290.

mos caricaturais a representação de *Ana Bolena* na noite de 6 de agosto de 1844. No capítulo intitulado *Teatro Lírico*, Macedo descreve o comportamento da platéia e registra satiricamente a polarização que havia separado em dois grupos antagônicos os amantes de ópera no Rio de Janeiro, e o comportamento ridículo dos diletantes.

Mal desembarcado, depois de longa ausência, Otávio recebe à queima-roupa a pergunta de um amigo: “tu és candianista ou delmastrista?...” Claro, tratava-se de saber, antes de mais nada, se era partidário, ou da Candiani, ou da Delmastro, as duas grandes prima-donas que então apaixonavam os aficionados. [...] O ambiente, no teatro, era eletrizante e tempestuoso: As quatro ordens de camarotes se mostraram cingidas por quatro não interrompidas zonas de belas; desejosas todas de testemunhar desde o começo o combate dos dois lados teatrais, tinham vindo ornar ainda antes da hora suas felizes tribunas; nenhuma mesmo, dentre as que ostentavam mais rigor no belo tom, se havia adrede deixado para chegar depois de começado o espetáculo, e, fazendo, como é por algumas usado, ruído com as cadeiras e bancos, ao entrar nos camarotes, desafiar assim as atenções do público.<sup>58</sup>

O hábito de freqüentar a casa de ópera é uma das formas de diferenciação e de “civilização” presentes na sociedade carioca do período. O teatro era o lugar para ver e ser visto, para notar e ser notado, para demonstrar obediência às regras de etiqueta e – em especial para as damas – para exibir suas luxuosas roupas, feitas à moda de Paris com tecidos importados.

Alguns diletantes da capital, depois de haver muito parafusado, tinham descoberto um meio novo de demonstrar o seu amor pelas inspirações de Euterpe e a sua paixão pelas duas – prima-donas. Era sem mais nem menos isto: para aplaudir ou patear não é necessário ouvir; de modo que batia-se com as mãos e com os pés ao que ainda não se tinha ouvido; aplaudia-se, pateava-se, apenas alguma das pobres cantarinas chegava ao meio de suas peças; não se esperava pelo fim... aplaudia-se e pateava-se o futuro. Era uma assembléia de profetas; uma assembléia que adivinhava se seria bem ou mal executado o que restava para sê-lo.<sup>59</sup>

A exaltação da platéia, satirizada por Macedo, importuna o pobre Otávio, que tenta conseguir um bom lugar, mas sempre falha no seu intento. Ora lhe perturba a conversa frívola das moças, ora os resmungos de um senador. Tenta mudar de cadeira, mas depara-se com mais diletantes, que expressam veementemente seu amor pelo canto.

À direita ficava-lhe um – diletante sentimental, que no meio das melhores peças puxava-lhe pelo braço, e exclamava – Ouça! Como é belo isto! Aquela volata! Esta tenuta! Sou epiceno... quero dizer, comum de dois; e enfim falava, falava e falava mais que três moças juntas quando conversam sobre seus vestidos. À esquerda, estava um – diletante estrangeiro, que apontava ao infeliz Otávio os lugares onde mais brilhava a Grizi, aqueles em que primava a Pasta, e os pedaços harmônicos em que se fazia divina a Malibran, que ele tinha ouvido em Paris ainda em 1843. Na frente, sentava-se um – diletante perito, que era um eco de quanto se cantava: tinha a *Ana Bolena* de cor e saltea-

---

<sup>58</sup> Joaquim Manoel de Macedo *apud* Martins, *ibidem*, 309-311.

<sup>59</sup> Joaquim Manoel de Macedo *apud* Martins, *História da Inteligência Brasileira*, 309-311.

da, e ia por entre os dentes estropiando a meia voz todas as peças que se executavam; de modo que de redor dele ouvia-se – Ana Bolena dupla.<sup>60</sup>

Segundo Luiz Giron, três personagens semelhantes podiam ser encontrados no São Pedro: o dileitante, o folhetinista, e o partidista. O primeiro, amante da música, está presente em todos os espetáculos. O folhetinista nada mais é do que um melômano mais ou menos especializado que escrevinha para as colunas de recreio dos jornais. O partidista, por fim, vai à ópera como quem aposta nas corridas; ingressa em um partido de prima-dona e está disposto a tudo para defendê-la.<sup>61</sup>

Depois do espetáculo, o amigo de Otávio, que com ele havia sumariamente rompido ao saber que era candianista, ficou todo o resto da noite grudado com a porta da casa de sua inefável Delmastro, tendo o nariz enterrado na fechadura; enquanto isso, um rival, acompanhando a sege que conduziu a sua Candiani à casa, viu-a apear-se, e quando a porta se fechou e a rua ficou solitária, ele chegou-se àquela, ajoelhou-se e beijou três vezes a soleira em toda sua extensão.<sup>62</sup>

Outra fonte interessantíssima é a comédia *O Dileitante*, de Martins Pena, representada no Rio de Janeiro em fevereiro de 1845. Nela, o dramaturgo faz uma sátira rasgada dos diletantes musicais e da obsessão da corte carioca pela ópera italiana. O personagem principal, José Antônio, é um rico proprietário carioca recém-convertido ao diletantismo musical que, depois de haver assistido à *Norma*, fica obcecado com a ópera e exige que todos em sua casa cantem trechos ao piano, atormentando a sua filha, a caprichosa Josefina, e a sua esposa, Merenciana, que vive “um tormento depois que se meteu nessa nossa gente a mania de cantoria”.<sup>63</sup> Martins Pena satiriza a nova obsessão dos cariocas pela Norma:

JOSÉ ANTÔNIO – Vem cá, loucazinha. Que fizeste da Casta Diva? [...]

JOSEFINA – Se é para eu cantar, não procuro. Já não posso aturá-la. É maçada!

JOSÉ ANTÔNIO – Que dizes, bárbara? A Casta Diva, maçada? Esta sublime produção do sublimíssimo gênio?...

JOSEFINA – Será sublimíssima, mais como há um tempo para cá que eu a tenho ouvido todos os dias cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada por essas ruas e casas, já não a posso suportar. Todos cantam a Casta Diva – é epidemia!<sup>64</sup>

José Antônio deseja casar a sua filha com Marcelo, um rico fazendeiro paulista que veste botas brancas, calça e jaqueta de ganga azul, ponche de pano azul forrado e baeta verme-

---

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> Giron, *Minoridade Crítica*, 119.

<sup>62</sup> Macedo *apud* Martins, *História da Inteligência Brasileira*, 309-311.

<sup>63</sup> Martins Pena, “O Dileitante” in *Comédias de Martins Pena*, ed. Darcy Damasceno (Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d)

<sup>64</sup> *Idem.*



lha, tem o sotaque carregado e – o que é um sacrilégio para o seu anfitrião – não gosta de ópera. José Antônio tenta, então, educá-lo nas maneiras dos homens civilizados.

MARCELO – Enfim, na rua do Ouvidor é confusão de coisas e de gentes a passarem de baixo para cima e a fazerem uma bulha tal, que me fizeram tonto. Tomara-me já em São Paulo!

JOSÉ ANTÔNIO – Homem, goze primeiro os prazeres da Corte. Não queira enterrar-se em vida no sertão. Vá ao teatro ouvir Norma, Belisário, Ana Bolena, Furioso.

MARCELO – Não acho graça nenhuma. Umas cantigas que eu não percebo e que não se pode dançar. Não há nada como um fado.

JOSÉ ANTÔNIO – Que horror, preferir um fado à música italiana! O que faz a ignorância!

MARCELO – É que o senhor ainda não ouviu um fadinho bem rasgadinho e bem chorradinho.

JOSÉ ANTÔNIO – Nem quero ouvir! Não diga isto a ninguém, que se desacredita. A música italiana, meu amigo, é o melhor presente que Deus nos fez, é o alimento das almas sensíveis.

MARCELO – Pois o meu alimento é feijão com toucinho, fubá de milho e lombo de porco.

JOSÉ ANTÔNIO – Que blasfêmia! É o que faz a ignorância!<sup>65</sup>

Este diálogo delata, de maneira jocosa, uma motivação social por trás do amor devoto de elite carioca pela ópera italiana. O fazendeiro Marcelo representa o mau-gosto dos resquícios coloniais, a falta de refinamento do mundo rural (identificado com São Paulo), que ameaçam a imagem civilizada da capital, palco de espetáculos de ópera e do bom gosto dos diletantes da música, pela qual prima o carioca José Antônio. Em outra peça de Martins Pena, *Um sertanejo na corte*, o confuso caipira Tobias, ignorante das coisas da cidade, não consegue entender o que é nem para que serve um piano, insistindo em chamá-lo de “pião, pião, seja lá como for!”. No Rio de Janeiro, durante os anos de 1840 a 1860, “cria-se uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas. A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação dos bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses”.<sup>66</sup> “As formas musicais burguesas vindas da Europa [...] eram importantíssimas para a formação de um gosto médio que permitisse à nova elite não apenas o diálogo com grupos correspondentes de outros países, mas também de outros grupos regionais entre si”.<sup>67</sup> No entanto, este diálogo não se deu de forma unilateral – a imagem do Brasil como país civilizado, o referencial superior de cultura, esbarra em algumas inconformidades: o

---

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 111.

<sup>67</sup> Lorenzo Mammi, *Carlos Gomes* (São Paulo : Publifolha, 2001), 21.

contraste entre a capital e as outras províncias, entre a cidade e o mundo rural e, na própria capital, entre a cidade da elite branca e a cidade dos negros. Este conflito, no entanto, é ignorado pelos literatos e intelectuais, que descrevem a vida burguesa na cidade do Rio de Janeiro como um mundo civilizado, onde as carroças e a poeira são o maior problema com que se precisa lidar. O que torna a crítica bem-comportada de José de Alencar, na verdade, uma apologia aos hábitos civilizados da corte:

O presente não passeia. Em compensação, vai ao Cassino, ao Teatro Lírico, toma sorvetes, e tem mil outros divertimentos agradáveis, como o de encher os olhos de poeira, fazer um exercício higiênico de costelas dentro de um carro nas ruas do Catete, e sobretudo o prazer incomparável de dançar, isto é, de andar no meio da sala, como um lápis vestido de casaca, e fazer oito nas contradanças, e girar na valsa como um peão ou como um corrupto.<sup>68</sup>

Os bailes e saraus eram uma das maiores diversões da corte. Um testemunho da época define de maneira precisa as artes que se e-meram em um salão, dentre as quais “a de dançar uma valsa ou cantar uma ária, declamar ou inspirar versos, criticar com graça e sem maledicência, realçar a beleza feminina nas invenções da moda [...]”.<sup>69</sup> Um anúncio do *Diario* proclama que “O Trovador Brasileiro, Colecção de poesias nacionaes adaptadas à excellente música da ópera Il Trovatore, de Verdi; é o mais delicado presente que se pode oferecer a uma senhora de apurada educação”.<sup>70</sup> O que hoje nos pareceria um arremedo da ópera de Verdi era, na época, considerado um presente de bom gosto. Como já mencionado, boa parte do repertório de salão desta época consistia em fantasias sobre árias de ópera, reduções e adaptações de peças orquestrais. Muitos autores brasileiros inspiravam-se no estilo de Thalberg e Chopin. “As edições e coletâneas para piano tornaram-se um importante fator na formação do gosto musical da época, ao entrar nos lares da recém formada burguesia para serem executadas pelas moças de família”.<sup>71</sup>

A ópera italiana não era uma obra de arte intocável para ser reverenciada de longe, mas uma das manifestações do gosto do momento, que animava festas e saraus, e aparecia completamente misturada com a música burlesca dos *vaudevilles* franceses e com as danças de salão. Encontramos também o anúncio da partitura da curiosa valsinha *Açucena Brasileira*, em homenagem à Sra. Heloisa Marechal que, em 2 de outubro de 1857, tornou-se “a primeira patricinha nossa que se propõe a cantar no theatro em um idioma estrangeiro”,<sup>72</sup> assumindo o papel da cigana Açucena no *Trovador*, no Teatro Lírico Fluminense. Muito da música brasileira do

<sup>68</sup> José de Alencar *apud* Giron, *Minoridade Crítica*, 181.

<sup>69</sup> J. W. Pinho *apud* Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 113.

<sup>70</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 13 de maio de 1857.

<sup>71</sup> Barros, “Da Ópera para o Salão”, 1.

<sup>72</sup> Cito aqui o texto original da notícia do *Jornal do Commercio*. Na verdade, desde o início do século XIX tem-se notícia de cantores líricos brasileiros atuando tanto no Brasil como em Portugal, dentre os quais a mais notória foi a muito citada Joaquina Maria da Conceição, a Lapinha.

período, ou ao menos aquela que se ouvia na corte, era grandemente influenciada por Rossini e Bellini. Aliás, “Bellini foi o que mais influenciou as características da modinha do século XIX – assim como foi determinante para o repertório da canção napolitana da mesma época”.<sup>73</sup> O que faz da modinha “nacional” uma descendente formal da *arietta* italiana do século XVIII.

Em suma, a ópera era uma diversão bastante presente no Rio de Janeiro (assim como em outras cidades), fazia parte da vida pública e privada da elite brasileira do segundo Império, e tinha um papel importante na cultura burguesa do período.

### 1.2.3 Folhetim Musical

Existe um precioso registro da vida cultural do Rio de Janeiro do império. Nos jornais, em seções como a “Pacotilha”, o resumo da semana, e nas cartas de leitores e correspondentes, pode-se encontrar um vestígio interessantíssimo da atividade dos diletantes cariocas: as críticas artísticas. Luís Giron afirma que os periódicos de interesse geral constituem um universo fértil para a pesquisa sobre vida musical que ainda não foi suficientemente explorado. Estudando a crítica nos folhetins da corte carioca, o autor declara ser este um capítulo ignorado da história musical brasileira. Nestas crônicas, os diletantes derramavam todas as fantasias de seu espírito, escrevendo divagações sobre arte e música, conforme a prática do burguês “culto”, diletante da arte, na Europa do século XIX. Um diletante emocionado exclamava: “O que seria do espírito sem essas doces revelações da arte, sem essas mágicas endeixas da poesia, sem esses sons eoleos e phantasticos, accordes de uma voz peregrina e meiga? [...] O que seria desse bello ideal, dessa vocação caprichosa do espírito, se não fossem essas cândidas emanações da arte e da poesia?”.<sup>74</sup> Outro diletante dizia:

A musica, como uma arte universal, nasceu no dia em que Deos, tirando do mundo o cáhos no seu grandioso Fiat, deu aos pássaros os gorgeios dos seus cantos, aos rios e regatos o murmúrio de suas aguas, aos montes o echo dos seus valles, á aragem o siciar, aos ventos os sibilos do seu sopro, e até á tempestade o ribombar dos trovões em campo aberto. Filha de todos os povos, não é licito perdoar aquelles que a não amão nem cultivão, pois que pela peculiaridade de seu rithmo, pelo gênero de sua expressão, pelo typo do seu dizer, é que o povo, apresentando a arte, revela a origem de sua pátria, os progressos de sua civilização.<sup>75</sup>

Era, pois, um dever autoproclamado dos diletantes zelarem pelo cultivo do amor à música, para incentivar “os progressos de sua civilização”. Nesta produção ensaística, a ópera ocupava um lugar privilegiado. “Entre as diversas ramificações da arte subordinadas ao principio do bello, é sem duvida o lyrico-dramatico aquella que mais rapidamente caracteriza a civili-

---

<sup>73</sup> Mammi, *Carlos Gomes*, 36.

<sup>74</sup> *Jornal do Commercio*, 19 de janeiro de 1861.

<sup>75</sup> *Ibidem*, 04 de setembro de 1861.

sação e o progresso do povo que a cultiva”, <sup>76</sup> escrevia um dos diletantes. Um dos compositores mais adorados foi, sem dúvida, Bellini. Na década de 1840, suas óperas estrearam com estrondoso sucesso no Brasil, e continuaram a ser apresentada durante muito tempo depois da morte do compositor (que morreu jovem, aos 34 anos). Para os diletantes, sua música era “divina”.

Qual homem pois acima do vulgo que se não sente comovido diante da idéia de Deus, ou lendo os salmos do poeta hebraico, ou ouvindo a música suave e penetrante de Bellini? Porque se é verdade, como acreditamos, que não tem o homem senão a medida dos sofrimentos que pode exprimir, quanto não deve estar ulcerado o coração que suspirou a Norma e todas as outras harmonias que se assemelham a lágrimas de dores soltas no meio de uma atmosfera abrasada em que tudo perece! Mas a pobre lira da qual se tiram acentos mui pungentes e queixosos quebra-se logo, e assim quebrou-se Bellini, talvez o gênio mais musical do século, oprimido com os sofrimentos cruéis do ciúme e do amor! [...] A música deste maestro [Bellini] não fica sempre comprimida nas regras da arte; mas é uma música profunda, toda de inspiração, às vezes com o gosto um tanto abrilhantado da época; mas após um instante eleva-se o gênio em regiões ainda não percorridas quebrando as barreiras que resistem à sua passagem, como o faz o raio, também filho do céu. [...] Onde achaste, pobre poeta, toda esta harmonia de dor que mana do seu coração? De que sentimentos estavas compenetrado quando fizeste o final da tua obra, tão original, tão mágico e irresistível, cujas últimas notas parecem pranto da agonia!<sup>77</sup>

A descrição dos compositores era sempre idealizada, um discurso laudatório e místico, em que os compositores eram gênios – na concepção contemporânea, então já difundida no século XIX – homens iluminados, heróis das artes cuja obra era única, irrepetível, e exprimia os sentimentos sofridos do artista, buscando comover a platéia através deles. A ênfase na performance vocal era constante: “Quando duas bellas vozes juntam-se para interpretar tão bem o sentimento, toda e qualquer melodia torna-se linda”. <sup>78</sup> Quaisquer considerações musicais, quando feitas, eram genéricas e pouco conclusivas. Não era questão apenas de falta de conhecimento técnico: a análise formal da música, na crítica musical do século XIX, era considerada um saber mecânico, não relacionada à percepção da verdadeira “beleza” da obra. Carl Dalhaus lembra que os críticos de música do século XIX, mesmo compositores como Hoffmann, Weber, Schumann e Wagner, eram fascinados pelo problema do julgamento estético e sua base filosófica. Schumann, em sua crítica sobre a *Symphonie Fantastique*, tratava a análise formal como uma violação ao espírito da obra: “Berlioz, que estudou medicina em sua juventude, dificilmente teria dissecado a cabeça de um belo cadáver com mais relutância do que eu disseco o seu primeiro movimento”. <sup>79</sup> Neste pensamento romântico, a verdadeira beleza da obra era sua essência “poética”, que só podia ser expressa através de metáforas e hipérboles, e não em uma análise harmônica. Esta parecia ser uma visão bastante difundida entre os diletantes cronistas brasileiros. Em contrapartida, o crescimento do interesse pela análise musical – iniciado tam-

<sup>76</sup> *Ibidem*, 19 de janeiro de 1861.

<sup>77</sup> Émile Âdet apud Giron, *Minoridade Crítica*, 248.

<sup>78</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de novembro de 1861.

<sup>79</sup> Carl Dalhaus, *Aesthetics of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 2.

bém neste período pelos admiradores da obra de Beethoven – e o ideal formalista da “música pela música” demorou um pouco a aparecer na crítica brasileira. A conhecidíssima rixa entre Richard Wagner e Eduard Hanslick, representando a cisão entre a hermenêutica romântica e o formalismo musical, ecoou no Brasil apenas no final do século XIX.

O caso de Verdi é interessante. Quando as óperas de Bellini chegaram ao Brasil na década de 1840, o compositor já havia falecido (embora fossem apresentadas árias e duetos isolados em recitais no final da década de 1830). Rossini, cuja produção dominou os teatros na década de 1820, não compunha mais. O comentarista do *Correio das Modas*, em 1839, declarava sua admiração pela “moderna música italiana, a quem Donizetti hoje é o único que dá glória e brilho depois que Bellini já expirou, e Rossini goza do ócio, palmas e louros de outrora”.<sup>80</sup> Não se pode apontar, a partir das fontes analisadas, quando exatamente as óperas de Verdi chegam à capital.<sup>81</sup> Parece que a música do maestro de Busseto, já famoso na Itália, chega aos palcos e é prontamente aceita como repertório corrente, colocada entre os outros compositores consagrados como gênios. Em 1849, uma crítica anônima de *I Masnadieri* dizia:

Verdi, como já dissemos, não foi buscar as lamúrias no vale de Vancluse assunto para as suas partituras, porque o seu gênio musical, acompanhado de uma imaginação ardente, tinha necessidade de casar o estrépito das harmonias com o arrojo dos pensamentos. [...] As melodias empregadas por Bellini para decifrar amores deixam ver mais depressa a decadência desse sentimento do que a sua força. Verdi é o contrário! Bellini adelgaça, magnetiza nossa alma com suas melodias. Verdi surpreende, arrebatada!... [...] Diz Mr. Barnett, no Morning Post, que Verdi ocupa e dá interesse atualmente a todos os teatros da Europa; que ninguém pode negar que ele seja o mais popular de todos os compositores italianos; que a maior prova de seu mérito é ter tantos inimigos como tiveram Rossini e Donizetti, quando as suas óperas foram levadas à cena pela primeira vez na Europa; que depois de Beethoven e Mozart, é Verdi o mais ardente instigador da revolução que se está operando para a modificação da arte lírica.<sup>82</sup>

Verdi, como Rossini e Bellini antes dele, chegou ao Brasil na década de 1850 com o novo pacote de modas. Das suas óperas posteriores, *Il Trovatore* e *La Traviata* fariam sucesso estrondoso no Rio de Janeiro. A primeira ficou popularíssima, recebendo uma adaptação para canto e piano com poesias de autores brasileiros<sup>83</sup> e uma sátira cômica de baixo calão intitulada

<sup>80</sup> *Correio das Modas*, 22 de junho de 1839, in Giron, *Minoridade Crítica*, 117.

<sup>81</sup> A ascensão internacional de Verdi foi meteórica, durando menos que uma década. Desde seu primeiro grande sucesso (*Nabucco*, 1842) até 1849, o maestro havia composto nada menos que treze óperas, a maioria delas com sucesso estrondoso. Ayres de Andrade *apud* Carlos Eduardo de A. e Souza, “Dimensões da Vida Musical no Rio de Janeiro: De José Maurício a Gottschalk e Além, 1808-1889” (Tese de Doutorado em História, Universidade Federal Fluminense, 2003): 112-114, cita uma estréia brasileira de *Ernani* em 1846 (a estréia italiana fora em 1844). Verdi estourou internacionalmente um ano antes, em 1845, quando *Nabucco* e todas as óperas subsequentes (*I Lombardi*, *Ernani*, *I due Foscari* e *Giovanna d’Arco*) começaram a ser encenadas na França, Alemanha, Áustria, Dinamarca, Turquia, Rússia, Inglaterra, Holanda, Bélgica e Espanha. Andrade *apud* Souza, *ibidem*, também cita estréias brasileiras de *I Lombardi* e *Nabucco* em 1848; já *I Masnadieri* e *I Due Foscari* chegam ao Brasil em 1849. Depois vem o sucesso absoluto de suas mais célebres óperas, *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) e *La Traviata* (1853), que têm estréia quase instantânea no Brasil.

<sup>82</sup> *O Artista*, 27 de outubro de 1849, in Giron, *Minoridade Crítica*, 300-302.

<sup>83</sup> *O Trovador Brasileiro*, ver nota 71.

*O Torrador, ou José do Capote*; <sup>84</sup> a segunda recebeu uma versão em língua pátria, representada pela Ópera Nacional em 1861.

#### 1.2.4 Gosto Musical

Esta obsessão dos diletantes cariocas pela música, essa fascinação tão grande por Bellini, Donizetti e Verdi refletia o gosto musical da burguesia brasileira do período, que chegava junto com os pacotes das modas européias. O “gosto” é uma categoria de distinção antiga. Dalhaus lembra que, no século XVIII, o “gosto” era uma categoria distintiva da nobreza, e indissociável das artes. Embora ilustrado como uma espécie de “sentimento” ou “sentido”, o gosto era primeiramente uma categoria social – Kant definia o gosto como um senso comum manifestado e mantido na relação com os outros, e Rousseau afirmava que havia uma ligação íntima entre o gosto e os costumes. Dalhaus define algumas características do gosto enquanto categoria estética, dentre as quais: “mais decisivo do que o trabalho individual ou condição estética do espectador, é a sua educação estética e a sua cultura” e “o gosto pressupõe uma validade universal”. <sup>85</sup>

Portanto, o aparentemente desinteressado amor dos diletantes pela ópera italiana, expresso em suas críticas musicais, carrega consigo a distinção social do gosto refinado. Se a nobreza no século XVIII se distinguia da ralé pelo seu gosto, que indicava a distinção do nascimento, no século XIX o gosto burguês pressupunha uma educação especial, elitizada, um apreço e amor às belas artes, e a demonstração desse apreço através do envolvimento em atividades culturais, criando uma imagem de civilização e progresso nacionais. A burguesia brasileira desejava fazer parte do “mundo civilizado” e, para tal, absorvia todos os referenciais de cultura e arte escoados no Brasil, entre eles, a obsessão pela ópera italiana.

O folhetim crítico ajudou a formar o gosto de um público amplo, que vivia longe da corte e que em grande parte não ia à ópera ou aos concertos, mas se fiava na resenha sobre os eventos. Sem essa produção, o público “teria permanecido na ignorância das correntes estéticas e artísticas da época, e os artistas e empresários sem um ponto de referência. Foi pedagógica, poética, instrutiva – sismógrafo das opiniões e do gosto de um determinado tempo”. <sup>86</sup> A crítica dos diletantes tinha aspirações literárias, à maneira francesa. “O diletantismo é muito devotado ao público leitor dos jornais, cultua o virtuosismo vocal e instrumental, pratica a reverência ao sujeito e aos mitos originários, ensaia aqui e ali um nacionalismo incipiente que não se expressa em música e sim em língua e reivindicação de produção local”. <sup>87</sup>

<sup>84</sup> “Scena cômica executada pelo beneficiado (Antonio José Arêas) e escripta pelo Sr. Paula Midosi Junior, parodiando a ópera “O Trovador”, intitulada José do Capote ou o Torrador”. *Diário do Rio de Janeiro*, 09 de julho de 1857.

<sup>85</sup> Carl Dalhaus, *Esthetics of Music*, 8.

<sup>86</sup> Giron, *Minoridade Crítica*, 203.

<sup>87</sup> Giron, *ibidem*, 123.

### 1.3 Ópera Nacional, Um Negócio de Estado

No romance já citado de Joaquim Manuel de Macedo, ao satirizar a nova mania dos cariocas pela ópera italiana, o autor descreve um momento cômico, porém emblemático. Ao ser inquirido à queima-roupa por um amigo “tu és candianista ou delmastrista?”, o jovem e desinformado Otávio “não se dá conta da epidemia e responde: “E isso que me importa?”, ao que o amigo retruca com a frase de Rousseau que A Malagueta, em 1821, havia escolhido como epígrafe: “Quando se diz acerca dos negócios do Estado – que me importa? – deve-se contar que o Estado está perdido”.<sup>88</sup> Embora a tônica da narrativa seja de troça, é lícito questionar se a ópera seria realmente tão importante para a elite carioca a ponto de ser considerada um “negócio de Estado”. Sabe-se que os mesmos diletantes que aplaudiam as óperas no Provisório e escreviam divagações nos jornais eram literatos, industriais, e homens importantes envolvidos com a política. Qual era, para estes homens, a relevância da ópera italiana, além dos deleites que ela lhes proporcionava?

#### 1.3.1 Teatro Civilizador

Desde o reinado de D. José I, o teatro lírico desempenhou papel político fundamental para a monarquia portuguesa e, depois, para a brasileira. Pombal multiplicara casas de ópera pelo Brasil, que deveriam substituir os antigos espaços devocionais jesuítas como lugares de agregação e coesão social. Com a chegada da Corte no Brasil, D. João VI inaugurou uma verdadeira política do espetáculo.

Com efeito, vêm junto com a burocracia lusitana os te-deums, as missas de ação de graças, as embaixadas, as grandes cerimônias da corte. A construção de monumentos, arcos de triunfo e a prática das procissões [reais] desembarcaram com a família real, que tentou modificar sua situação desfavorecida repatriando o teatro da corte e instaurando uma nova “lógica do espetáculo” que tinha, entre outros, os objetivos de criar uma memória, dar visibilidade e engrandecer.<sup>89</sup>

A política do espetáculo chegaria ao ápice no Segundo Reinado. O teatro de ópera era o lugar onde D. Pedro II se mostrava ao público. Ali, celebrava-se seu aniversário, o aniversário da imperatriz, e todas as efemérides importantes da terra. Todo ano, o imperador encomendava cantatas celebrativas, nas quais se representavam alegoricamente as virtudes da política imperial. Retratos do imperador e de homens “notáveis” eram descortinados em cena.<sup>90</sup>

Quando D. Pedro comparecia ao teatro, a função iniciava pelo Hino da Independência. Durante a representação e nos intervalos, todos se conservavam de chapéu na mão o que também acontecia, mesmo sem a presença do imperador, em atenção às damas. O gradil dourado, que separava da platéia as senhoras, não impedia que se vissem suas

<sup>88</sup> Macedo *apud* Martins, *História da Inteligência Brasileira*, 309-311.

<sup>89</sup> Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 36.

<sup>90</sup> Mammi, *Carlos Gomes*, 31.

esplêndidas figuras da cabeça aos pés, ricamente vestidas com as mais belas fazendas, cobertas de ouro e diamantes.<sup>91</sup>

De fato, toda a cerimônia em torno da figura do Imperador, desde o início do seu governo, era uma espécie de “teatro da corte”, um elemento básico para o fortalecimento do poder real. Procissões, beija-mãos, bailes, récitas especiais no teatro... Tudo faz parte de um jogo ritual que evidencia e põe em visibilidade a realeza. “Ver e ser visto: eis uma nova lógica que implica unificar, também, a nação”.<sup>92</sup> A política imperial era um teatro, e o teatro, uma importante ferramenta política. O teatro “civilizador” ensinava os indivíduos a adquirir determinadas posturas no espaço do teatro público, a respeitar certas regras de convivência, e educava-os através dos dramas encenados. Era preciso vestir-se adequadamente para freqüentar esses espaços, saber os momentos de se calar e de se manifestar. Era preciso aprender como se comportar na presença do imperador, demonstrando o devido respeito. Não apenas uma ferramenta ideológica, como “escola dos povos” para ensinar-lhes a moral e os bons costumes, imputar virtudes e repelir vícios, mas uma ferramenta civilizadora pela própria natureza do evento teatral enquanto agregador social.

### 1.3.2 O Conceito de Civilização

Em que consistia este ideal oitocentista de “civilização”? No prefácio da clássica obra *O Processo Civilizatório*, Norbert Elias define o conceito de maneira sugestiva:

O conceito de “civilização” refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às idéias religiosas e aos costumes. Pode se referir ao tipo de habitações ou à maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos. Rigorosamente falando, nada há que não possa ser feito de forma “civilizada” ou “incivilizada”. [...] se examinarmos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas essas várias atitudes e atividades humanas a serem descritas como civilizadas, partimos de uma descoberta muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional.<sup>93</sup>

Segundo Elias, *civilisation*, termo ressignificado no século XVIII e que indicava uma característica da sociedade moderna, vem do adjetivo mais antigo *civilisé*, que descrevia o comportamento e as boas maneiras do homem cortês. “Duas idéias se fundem no conceito de civilização. Por um lado, ela constitui um contraconceito geral a outro estágio da sociedade, a barbárie. Este sentimento há muito permeava a sociedade de corte. Encontrara sua expressão aristocrática de corte em termos como *politesse* e *civilisé*”.<sup>94</sup> No entanto, era constante no pensa-

<sup>91</sup> Schlichthorst *apud* Sá, “A Função Educativa...”, 8.

<sup>92</sup> Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 104.

<sup>93</sup> Norbert Elias, *O Processo Civilizador* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995): 23.

<sup>94</sup> Norbert Elias, *ibidem*, 62.



mento iluminista a idéia de que “os povos não estão ainda suficientemente civilizados”. A idéia de civilização passa a descrever não apenas um estado, mas um processo em movimento constante “para frente”. Este é o novo elemento manifesto no termo *civilisation*.<sup>95</sup> O processo civilizador das sociedades era contínuo – nasce, dessa forma, a idéia de progresso, herdada pela burguesia e pelos intelectuais do século XIX e proclamada como um novo hino do século. Para os ingleses e franceses do século XIX, o conceito de civilização resume em uma única palavra seu orgulho pela importância de suas nações para o progresso do Ocidente e da humanidade.<sup>96</sup> O conceito de civilização está intimamente ligado à consciência ou identidade nacional.

As nações européias (França e Inglaterra), cultas e civilizadas, eram um referencial claro no pensamento intelectual e político das nações latino-americanas. A necessidade de seguir o seu exemplo partia da crença, então largamente difundida, de que essas sociedades (sobretudo a França) estavam a um passo adiante no sentido do progresso de todas as sociedades humanas. Dessa forma, reproduzir os hábitos, os costumes, as idéias francesas, enfim, “civilizar-se” à francesa, era levar o seu próprio país, também, um passo à frente no sentido do progresso. Assim, a capital do Império tomou para si a missão de “civilizadora” da nação. A cidade fluminense, sede da corte, passou a funcionar como um pólo centralizador e difusor de hábitos, costumes e até linguagens para todo o país, além de se transformar no cenário principal em que se desenrolava a dramatização da vida social da boa sociedade.<sup>97</sup>

No entanto, a idéia de um “processo” civilizador indica a existência de uma parcela não civilizada ou ainda por civilizar. Tomemos por exemplo o teatro. Boa parte das descrições da época ressalta a educação e o decoro dos membros presentes, a elegância do vestuário das mulheres, o “bom gosto” da música ou a excelência dos espetáculos apresentados. No entanto, uma curiosa descrição do período destoa dessas outras, e faz-nos questionar se essa elite era mesmo tão elegante quanto gostava de fazer parecer. Segundo uma fonte da época, “quando as famílias iam ao teatro [...], ninguém ficava em casa; as mucamas levavam lençóis para as crianças menores, os escravos levavam cadeirinhas para as maiores, e mesmo a cozinheira, com pratos de comida enrolados em guardanapos, para os lanches durante os intervalos”.<sup>98</sup> Embora se vestissem à última moda parisiense, os burgueses respeitáveis faziam questão de levar os seus escravos consigo. Percebe-se, desta maneira, que o discurso civilizatório esbarrava em “inconformidades”, tais como a presença da escravidão negra e hábitos de convivência rurais. Como afirmar a imagem civilizada dessa elite ao lado da realidade escravocrata? O silêncio dos intelectuais em relação ao lado “negro” de sua nação deixa claro que esta não era uma contradição bem resolvida.

---

<sup>95</sup> *Idem*.

<sup>96</sup> Norbert Elias, *ibidem*, 23-24.

<sup>97</sup> Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 110.

<sup>98</sup> José Vieira Fazenda *apud* Gordon, “A New Opera House”, 52.

A corte era uma ilha cercada pelo ambiente rural por todos os lados, e a escravidão estava em qualquer parte. No fundo, a elegância européia e calculada convivía com o odor das ruas, o comércio ainda miúdo e uma corte diminuta, e muito marcada pelas cores e costumes africanos. [...] Na ótica da corte, o mundo escravo, o mundo do trabalho, deveria ser transparente e silencioso. No entanto, o contraste entre as pretensões civilizadoras da realeza – orgulhosa com seus costumes europeus – e a alta densidade de escravos é flagrante. [...] Dividindo espaços, a corte da rua do Ouvidor tentava fazer da escravidão um cenário invisível. Não obstante, entranhado não só no município neutro do Império como em todo o território nacional, o cativo existente no Brasil era uma ameaça constante à estabilidade da monarquia e contrastava com o brilho civilizatório desse reino americano.<sup>99</sup>

Ao lado do projeto civilizacional, que implica pensar no papel do país no concerto das nações, “era hora de prever um projeto nacional calcado em uma cultura particular e distante de tudo o que lembrasse a escravidão”.<sup>100</sup>

### 1.3.3 Instituições Culturais e a Ópera Nacional

O discurso dos intelectuais da corte, a partir da década de 1850, é contagiado por um fulgurante otimismo, uma crença inocente em que a sua devoção à arte revelava “a origem de sua pátria, os progressos de sua civilização”. A partir de 1850, o novo impulso econômico cafeeiro e o *boom* cultural burguês resultaram em um interesse renovado pelas artes e pela música em particular. Em 1857, no *Diário*, a Sociedade Propagadora de Belas Artes expunha a seguinte argumentação:

As bellas artes que neste Imperio não tinham podido ainda erguer o lábaro do seu domínio, começam agora a ennobrecer-se livres dessa pocema Barbara que escurecia os seus mais patrióticos encantos. Mas o espírito de associação, que é caráter physionómico do século XIX, impellindo o progresso intellectual e material de todas as nações, começa a desenvolver-se entre nós com fervor e devoção às cousas da arte, de um modo surpreendente e pouco compatível com os factos do passado. E em verdade as bellas-artistas, conhecidas e propagadas num imperio por meio da educação do povo, são os mananciais donde deve partir todos os raios de luz civilizadora e progressista.<sup>101</sup>

O discurso do porta-voz da Sociedade é inflamado, e salienta a propagação das belas artes no império, mananciais de “raios de luz civilizadora e progressista”. Note-se que, neste discurso, a origem da devoção à arte é exatamente “o progresso intelectual e material de todas as nações”, em outras palavras, a civilização.

Devemos nos lembrar, no entanto, que foi ainda nos tempos de D. João VI que o Brasil tomou o seu primeiro “banho de civilização”, conhecendo suas primeiras instituições culturais: o Museu Real, a Imprensa Régia, o Horto Real de Aclimação, a Biblioteca Real.<sup>102</sup> Nesse mesmo ano foi criada a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, rebatizada em 1826 Imperial

<sup>99</sup> Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 116.

<sup>100</sup> Schwarcz, *ibidem*, 124.

<sup>101</sup> “Sociedade Propagadora das Bellas-Artes”, *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de janeiro de 1857.

<sup>102</sup> Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 159.

Academia de Belas Artes. Embora criada no governo de D. Pedro I, a instituição enfrentou várias dificuldades de ordem econômica, e apenas durante o segundo império pode se estabelecer, vivendo uma situação mais estável graças aos auxílios públicos e privados de D. Pedro II. O imperador, a partir da década de 50, passa a tomar parte em um projeto maior: “assegurar não só a realeza como destacar uma memória, reconhecer uma cultura”.<sup>103</sup> Para tanto, passou a investir pessoalmente em várias iniciativas científicas ou culturais, vistas como “raios de luz civilizadora e progressista” a brilhar sobre o império brasileiro.

Era D. Pedro II quem patrocinava, particularmente, projetos de pesquisa relevantes à história do Brasil, no país e no estrangeiro. Ele também se interessou pelas pesquisas de etnografia e lingüística americana. Ajudou, de diferentes maneiras, o trabalho de cientistas como Martius, as pesquisas de Lund, de Groceix, dos naturalistas Couty, Goeldi e Agassiz, dos geólogos O. Derby, Charles Frederick Hartt, do botânico Glaziou, do cartógrafo Seybold, além de vários outros naturalistas que estiveram no país.<sup>104</sup>

Além da Academia de Belas-Artes e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sem dúvida as duas maiores instituições culturais do período, várias outras sociedades anteriores cresceram com subvenções do governo, e outras novas foram fundadas: a *Sociedade Phil'Harmonica* (1834), o Conservatório de Música (1834), o Conservatório Dramático (1843), a Sociedade Propagadora das Belas-Artes (1857), a Academia de Medicina, a *Academia Philosophica*, entre outras.

A fundação da Ópera Nacional deve ser compreendida dentro do contexto destas tantas outras academias e sociedades incentivadoras das artes e das ciências durante o segundo império. O incentivo do governo à arte, ao teatro, e o novo incentivo à música, era impulsionado pela crença na capacidade destas atividades de “civilizar” o país e levá-lo adiante na marcha universal do progresso de todas as sociedades. A ópera, grande paixão dos cariocas, não tardaria a aparecer neste quadro. Intelectuais românticos, como o pintor e poeta Araújo Porto-Alegre, sonhavam com a possibilidade de que o glorioso canto operístico pudesse soar, também, em sua língua nativa. O adjetivo *nacional* da ópera não significa nada mais que isso: canto em língua pátria e dramas com tema nacional. “As idéias Românticas, com sua busca de auto-afirmação nacional, manifestaram-se nesse movimento através dos seguintes aspectos: valorização da língua nacional nos textos de música cantada; escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas; tendências indianistas”.<sup>105</sup> A inspiração musical, obviamente, era a *opera seria* italiana ou a *opéra comique* francesa. O “nacional” vinha de aspectos extramusicais. A concepção artística era similar à nova literatura indianista brasileira, feita ao estilo de Chateaubriand, Musset e Hugo, mas em língua nacional.

---

<sup>103</sup> Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 124.

<sup>104</sup> Schwarcz, *ibidem*, 131.

<sup>105</sup> Kiefer, *História da Música Brasileira*, 78.

A idéia de uma ópera nacional já era discutida desde 1852, em termos bastante surpreendentes – não uma proposta de nacionalismo musical, elemento ausente na discussão, mas a idealização de uma *opera seria* em italiano com um assunto nacional. No entanto, apenas em 1857 surgiu uma iniciativa concreta. Um dileteante e grande entusiasta da causa do canto nacional, D. José Zapata y Amat. Embora fosse espanhol de origem, Amat foi um elemento ativo no meio musical carioca, e conseguiu reunir à sua volta várias pessoas importantes envolvidas com a idéia da criação de uma ópera nacional, criando um projeto que recebeu apoio do governo. Não se tratava apenas da idealização de uma ou duas óperas “nacionais”, mas da criação de uma Academia que formaria cantores para o canto vernáculo, e beneficiaria compositores brasileiros que criassem óperas em língua pátria.

O programa da Ópera Nacional, documento assinado no Rio de Janeiro, em 25 de Março de 1857, foi publicado no *Jornal do Commercio*:

O programma do theatro lyrico nacional, que hoje publicamos, assignala mais um passo dado pelo Brazil na carreira das artes e das letras, e mais um incentivo para aquelles que a ellas se dedicação. A academia de opera nacional que se vai crear é sem a menor dúvida, como pensão e dizem os dignos signatários do programma, uma instituição agradável, útil e até necessaria.<sup>106</sup>

Dentro da política de subvenção aos espetáculos teatrais no país, a futura Ópera Nacional seria uma instituição “agradável, útil e até necessária”. Agradável, porque deleitaria uma sociedade já fascinada pela ópera italiana; útil, porque o teatro era uma escola de bons costumes; necessária, porque ela era uma peça fundamental para a “civilização” nacional, um estandarte da modernidade e do progresso artístico da nação brasileira. Esta idéia era confirmada pelos dignos signatários do programa, “aquelles que tomão a peito realizar uma empresa tão patriótica, são cavalheiros conhecidos e dignos de toda a confiança, notáveis pelas altas posições que occupão na escala social, por sua riqueza, ou por as nomeada [sic] bem merecida nas artes e nas letras”.<sup>107</sup> De fato, a lista de signatários era do mais alto calão: Marquês de Abrantes, Visconde de Uruguay, Barão do Pilar, Francisco Manoel da Silva, Joaquim Gianini, Manoel de Araújo Porto-Alegre, Dionizio Vega, Izidoro Bevilacqua. Três nobres, dois compositores (um dos quais, Diretor do Conservatório de Música), o respeitado primeiro-secretário do IHGB, e o dono de uma famosa casa editorial reuniam-se em torno do agora empresário D. José Amat.

A representação de cantatas e idílios, e de óperas italianas, francezas e hespanholas, traduzidas na língua nacional, preencherá o noviciado da academia, que além disso uma vez cada anno pelo menos dará uma partitura nova de composição nacional; mas indubitavelmente o fim preciso desta bella instituição é fundar no Brazil o theatro lyri-

---

<sup>106</sup> “Opera Nacional”, *Jornal do Commercio*, 03 de abril de 1857.

<sup>107</sup> *Idem*.

co puramente nacional, para o qual não bastará por certo uma partitura nova por ano.<sup>108</sup>

No contexto do movimento pela ópera “nacional”, é singular a idéia de Amat de que a *zarzuela* (ópera cômica espanhola) era o gênero de teatro musicado que, à vista das possibilidades que oferecia o cenário artístico brasileiro, mais se recomendava para o início das atividades – enquanto os poetas brasileiros sonhavam com grandes dramas históricos que demandavam produções custosas. Um anúncio na coluna cultural do *Diário* pode indicar que Amat já tentava introduzir a *zarzuela* ao público carioca, acostumado a dramas italianos e *vau-de-villes* franceses: no Theatro Gymnasio Dramatico, era prevista para 15 março de 1857 a apresentação da “opera cômica (ou zarzuella) em dois actos, original hespanhol, intitulada “O Duende”.<sup>109</sup> No *Correio Mercantil* comenta-se: “A ópera nacional, que deve inaugurar-se por estes dias, terá de recorrer por muito tempo à ópera espanhola; com isso ganhará o nosso teatro mais novidades: os compositores e poetas nacionais terão belos modelos para estudar, avigorando assim a própria inspiração”.<sup>110</sup>

Torna-se claro, desta maneira, que o primeiro passo para estabelecer “o teatro lírico puramente nacional” era inspirar-se nos exemplos do drama estabelecido (italiano, francês, espanhol). Não se sonhava com uma nova forma genuinamente nacional – esta é uma idéia do século XX – mas com uma forma já consagrada, nacionalizada em termos de linguagem e de assunto. A função da Academia seria verter as óperas estrangeiras para a língua nacional,<sup>111</sup> bem como privilegiar a produção dos compositores nacionais.

Tudo concorre para fazer-nos crer que o theatro lyrico nacional, desde alguns annos reclamado, será dentro de algumas semanas estabelecido no Brazil. O governo imperial acorçoou o seu impulso á idéia com todos os meios e favores de que podia dispor na actualidade, e, sem duvida, que auxiliará ainda com mais efficacia a instituição quando ella começar a fazer sentir a excellencia de seus fructos.<sup>112</sup>

Dessa forma, como o IHGB e todas as outras instituições culturais “propagadoras de civilização”, a Academia receberia apoio do governo imperial e logo iniciaria suas atividades. No entanto, apesar do apoio, a Academia teve uma vida curta, e funcionou de 1857 a 1864. Neste período, ela produziu e encenou várias óperas cômicas traduzidas do original em francês ou espanhol, e duas célebres óperas italianas vertidas para o português, *A Norma* de Bellini e *A Transviada* de Verdi. Segundo reclamações dos jornais, as aulas de canto e declamação prome-

<sup>108</sup> “Opera Nacional”, *Jornal do Commercio*, 03 de abril de 1857.

<sup>109</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de janeiro de 1857.

<sup>110</sup> Ayres de Andrade *apud* Souza, “Dimensões da Vida Musical...”, 129.

<sup>111</sup> Esta era uma prática bastante comum no século XIX. Muitas óperas de Verdi têm versões em francês, alemão, tcheco e russo; boa parte das óperas de Meyerbeer tem uma versão italiana; e ainda há o caso singular de óperas como *La Fille du Régiment*, de Donizetti, e *Don Carlo*, de Verdi, que foram compostas por italianos, em francês, para a ópera de Paris, e depois receberam uma versão italiana para o Scala de Milão.

<sup>112</sup> “Opera Nacional”, *Jornal do Commercio*, 03 de abril de 1857.

tidas pela academia não seguiam um programa fixo, faltando-lhe inclusive um prédio para funcionar, e as aulas aconteciam ora no museu, ora no Conservatório de Música. A empresa se encerrou após várias intrigas nos jornais e confusões com Amat, os cantores, e os diretores do Teatro Provisório.

Durante a existência do projeto, dois célebres escritores brasileiros apoiaram o projeto da ópera nacional. José de Alencar escreveu o libreto para a ópera cômica *A Noite de São João*. Já Machado de Assis, que também escreveu o libreto de *Pipelet* (adaptação livre de uma *zarzuela*) e traduziu o libreto de *As Bodas de Joanninha* (tradução de uma versão espanhola, *Las Bodas de Gravita*, do original francês, *Les Noces de Jeanette*), discorreu em suas crônicas sobre a importância da “nacionalização” da ópera no Brasil. Em uma crônica, bradava: “É tempo de acabarmos com essa vaidade aristocrática pelo lirismo italiano, é tempo de aproveitarmos tanta beleza natural que em todos os respeitos entre nós vegeta”.<sup>113</sup> Um comentário de Machado de Assis em uma revista teatral anuncia a estréia de *Pipelet*, e dá uma visão cristalina do que se entendia então por canto ou ópera nacional. Machado de Assis: “Abre-se segunda-feira a Ópera Nacional com Pipelet, ópera em três atos, música de Ferrari. [...] A música é lindíssima e original: cômica e sentimental conforme as situações”.<sup>114</sup> Elogia a útil associação de músicos empreendida por José Amat, que chamou também cantores estrangeiros para integrar a Ópera Nacional. Sobre o preconceito que alguns alimentavam a respeito da participação dos estrangeiros, ele responde: “O talento é cosmopolita, pertence a toda a parte. A ópera é nacional porque é cantada na língua do país. Não se trata aqui de arte dramática, que é outra tese. A forma aqui não descora nem de leve a legitimidade esplêndida da idéia altamente patriótica”.<sup>115</sup> Machado, crítico menos dado a arroubos românticos e sentimentais, escreve uma crítica depois de comparecer à estréia da ópera, lamentando a mutilação da partitura, mas relatando que “o desempenho [...] fez nutrir a esperança de uma boa companhia de canto”.<sup>116</sup>

A causa da empresa da Ópera Nacional promoveu um acalorado debate nos jornais sobre os elementos da nacionalidade na ópera.<sup>117</sup> Além de Machado de Assis, vários *dilettanti* advogaram pela causa, e defenderam a empresa de José Amat argumentando que, apoiar uma instituição útil como a Ópera Nacional era um exemplo de patriotismo. Os elementos recorrentes de tal discussão são: a importância da produção nacional; a importância da utilização da língua portuguesa para o canto; e a importância da Academia de Ópera Nacional na “civilização” do nosso país. Em nenhum momento é discutida a importância da utilização de motivos “nacionais” ou “populares” na música; na verdade, mesmo as *opéras comiques* francesas ou as

---

<sup>113</sup> Machado de Assis *apud* Giron, *Minoridade Crítica*, 193.

<sup>114</sup> Machado de Assis *apud* Giron, *ibidem*, 195.

<sup>115</sup> Machado de Assis *apud* Giron, *ibidem*, 195.

<sup>116</sup> Machado de Assis *apud* Giron, *ibidem*, 193.

<sup>117</sup> Para uma discussão detalhada, ver o capítulo 5 desta dissertação.

*zarzuelas* espanholas vertidas para o português eram recebidas prontamente como “óperas nacionais”.

Apesar das discussões, a Academia de Ópera Nacional deu uma importante contribuição ao cenário musical do Rio de Janeiro: levou à cena óperas de compositores brasileiros, com libretos escritos em português por poetas brasileiros. Foram estas *A Noite de São João* (1860), com libreto de José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo, *O Vagabundo* (1863), com música de Henrique Alves de Mesquita, além de duas óperas de Carlos Gomes, *A Noite do Castelo* (1861), que seria o maior sucesso da academia, e *Joana de Flandres* (1863). A participação de Carlos Gomes nesta Academia foi de grande importância para o projeto de idealização da ópera nacional, e para o jovem compositor, que foi proclamado rapidamente pelos jornais como um gênio e um herói nacional.

## 1.4 De Tônico a Carlos Gomes

Em junho de 1859, Tônico se encontra pela primeira vez no Rio de Janeiro, um dos inúmeros paulistas “caipiras” que iam tentar a sorte grande na capital do Império. Ele já estava inscrito como aluno do Conservatório de Música, dirigido por Francisco Manuel da Silva, que tomou para si o papel de tutor intelectual do jovem. Tônico iniciou seus estudos com Gioacchino Giannini, maestro e compositor italiano radicado no Brasil. No entanto, Giannini era um professor ausente e, ao que tudo indica, os estudos do jovem no conservatório não pesaram tanto na sua formação como músico. Embora sua formação acadêmica não fosse provavelmente o que ele esperava, o simples acesso ao que de melhor havia na educação musical brasileira (ou mesmo qualquer educação) já o tornava privilegiado. Em um país onde apenas 16% da população era alfabetizada, a educação era uma marca distintiva da elite, uma ilha de letrados em mar de analfabetos. Assim, Tônico consegue se distinguir socialmente pela sua formação artística. Quanto à prática, ele já obtivera considerável experiência musical tocando com o seu pai, e já chegava ao Rio de Janeiro com duas missas completas e várias partituras publicadas no seu currículo.

Carlos Gomes já vem ao Rio de Janeiro de Campinas com uma boa formação musical obtida com o seu pai, Manuel José Gomes, que vivia ainda em um ambiente musical impregnado da música religiosa colonial de Minas Gerais e São Paulo, que copiava e tocava. Assim, os modelos musicais italianos adaptados ao Brasil na segunda metade dos setecentos (a saber, Perez, Jommelli, Guglielmi, Paisiello, Cimarosa, Mercadante) estão presentes em Carlos Gomes, assim como outros mais próximos, que entraram no repertório durante o Império.<sup>118</sup>

Tônico não abandonou a música sacra. Durante este período no Rio de Janeiro, escreveu duas cantatas: a primeira foi encomendada quando o compositor iniciava o curso no con-

---

<sup>118</sup> Maurício Dottori e Rogério Budasz, “L’Opera Italiana in Brasile: Una Bibliografia”, não publicado.

servatório, e estreou no concerto anual da mesma escola em 1860; a segunda, denominada *A Última Hora do Calvário*, com letra de Antônio José de Araújo, foi executada na Igreja da Cruz dos Milagres. Assim, as influências musicais do compositor na sua juventude – assim como de outros compositores da época, notadamente de Francisco Manuel da Silva – eram uma interessante mistura de modelos setecentistas, herdados da geração anterior de compositores, ainda sobreviventes na prática de música sacra, e das novas tendências da ópera italiana – na época de Francisco Manuel, a onda de Rossini e, na época de Carlos Gomes, a paixão por Bellini e o furacão Verdi.

Quando Carlos Gomes chega ao Rio de Janeiro pela primeira vez, em junho de 1859, a temporada de ópera que se desenvolvia no Teatro Provisório constaria de 73 réeitas, das óperas *O Trovador*, *Rigoletto*, *Lucrecia Borgia*, *Norma*, *La Traviata*, *Ernani*, *Polito*, *Semiramide*, *A Rainha de Chipre*, *Os lombardos*, *O barbeiro de Sevilha* e *Horácios e Curiácios*. Uma dessas, se é que Carlos Gomes foi à ópera, terá sido a primeira que viu em sua vida. Entendem-se assim, facilmente, quais seriam as tendências estéticas de um Carlos Gomes nascido e criado dentro de um contexto em que Beethoven só havia tido uma peça sinfônica sua executada pela primeira vez, em 1833 e, mesmo assim, no intervalo de um espetáculo, como simples entreato.<sup>119</sup>

Tonico mergulhou no mundo da ópera. Suas experiências durante este período definem o rumo de toda a sua produção posterior: ele se torna um compositor de música vocal dramática e de aberturas sinfônicas. O talento do novo aluno do conservatório não passou despercebido ao empresário da Ópera Nacional, José Amat. O compositor teve participação ativa como regente de orquestra na Ópera Nacional desde agosto de 1860, uma espécie de *factotum*: regia, copiava partituras, reduzia-as para voz e piano ou reescrevia os arranjos, completava as partituras que chegavam incompletas ou ilegíveis, ensaiava o coro, e tudo mais que se referisse à atividade interna de uma instituição musical.<sup>120</sup> Esta prática, certamente, foi uma valiosa experiência para o jovem compositor. Não tardou para que o destemido Tonico contribuísse com a Ópera Nacional com a sua própria produção e encarasse, aos 25 anos, a composição de sua primeira ópera, *A Noite do Castelo*. Tanto esta quanto a subsequente, *Joana de Flandres*, de 1863, refletem a sua experiência e familiaridade com as convenções musicais da ópera italiana da primeira metade do século XIX – repertório corrente no teatro lírico do Rio de Janeiro. O sucesso que estas óperas obtiveram, e a maneira como elas foram alardeadas nos jornais pelos defensores da Ópera Nacional e pelos *dilettanti* em geral, inaugurariam o discurso laudatório em torno da figura do jovem compositor que, de um simples Tonico, moço caipira de São Paulo, seria transformado no “insigne maestro” Carlos Gomes.

---

<sup>119</sup> Goés, *A Força Indômita*, 34.

<sup>120</sup> Marcus Góes, *Documentos Comentados* (São Paulo: Algor, 2008), 46.



#### 1.4.1 A Noite do Castelo

Quando a primeira ópera do jovem maestro já fora ensaiada pela companhia de Ópera Nacional e estava pronta para ir ao palco, os jornais publicaram a seguinte nota:

Opera Lirica Nacional (lyrico fluminense). Seguir-se ha em primeira representação a nova opera em 3 actos, original brasileira, dedicada a S. M. o Imperador D. Pedro II, “A Noite do Castello”, libreto tirado do celebre poema do mesmo titulo do Exm. Sr. A. F. Castilho pelo Sr. A. J. Fernandes dos Reis, musica do Sr. Antonio Carlos Gomes, discípulo do conservatório de musica dessa côrte.<sup>121</sup>

*A Noite do Castelo* estreou no Teatro Provisório, no dia 04 de setembro de 1861, com Luiza Amat, Andrea Marchetti e Luigi Marina no elenco, e regência de Júlio José Nunes. O libreto de Antônio J. Fernandes dos Reis era baseado no poema narrativo do poetastro Antônio Feliciano de Castilho, autor de um romantismo histórico vagamente relacionado ao de Byron. O enredo é uma história de amor em que ao elemento gótico e fantástico soma-se o conhecido tema do combatente (Henrique) que, após partir para as Cruzadas e ser dado como morto, volta furtivamente como um fantasma, e encontra sua amada (Leonor) preparando-se para o casamento com outro homem (Fernando).

Em sua análise do prelúdio de *A Noite do Castelo*, Marcos Pupo Nogueira observa que, para esta trama carregada de situações de extremo ímpeto melodramático, Gomes escreve uma peça que apresenta alguns elementos de especificidade sinfônica, ou seja, deliberada construção de uma sonoridade orquestral e não mera instrumentação, com diversidade de texturas e busca de originalidade na orquestração.<sup>122</sup> É interessante notar que esta utilização de diferentes texturas de acordo com o contexto dramático (como um rufo inicial do tímpano em crescendo, ou as subidas cromáticas recorrentes nas cordas) está presente desde a sua primeira ópera, embora ainda de maneira pouco refinada. Estes efeitos orquestrais são algo que Gomes desenvolverá posteriormente nas suas outras óperas, e se tornarão característicos da sua escrita orquestral. No geral, *A Noite do Castelo* é musicalmente convencional, uma ópera de números isolados, muito influenciada por Donizetti, Bellini, e principalmente por Verdi.

---

<sup>121</sup> *Jornal do Commercio*, 04 de setembro de 1861.

<sup>122</sup> Nogueira, *Muito Além do Melodrama*, 62.

Vários trechos ecoam a música de *Il Trovatore* – o musicólogo italiano Marcello Conati chama a atenção para a imprecisão de Leonor no último ato da ópera, cujo vigoroso tema orquestral oferece evidentes analogias com o início do terceto do primeiro ato de *Il Trovatore*.



Figura 5a. “Feroz assassino...”, *A Noite do Castelo* (1861).



Figura 5b. Terceto Conde / Leonora / Manrico, *Il Trovatore* (1853), Ato I.

Para Lorenzo Mammi, *A Noite do Castelo* é uma ópera pobre, uma grande colagem onde “se reconhece a vontade de incorporar de maneira apressada os traços estilísticos do último Donizetti e do primeiro Verdi, em contraposição à linguagem rossiniana e à belliniana”.<sup>123</sup> Considera as estruturas harmônicas demasiado pobres para que os segmentos se articulassem entre si de maneira conveniente, pobreza essa que o compositor “tenta esconder [...] com a or-

<sup>123</sup> Mammi, Carlos Gomes, 34.

questração: os instrumentos que mais tocam [...] talvez sejam o tímpano e o bumbo”.<sup>124</sup> Além disso, os coros, que têm uma grande presença na ópera, demonstram pouca flexibilidade, declamando os textos de maneira rigidamente estrófica.

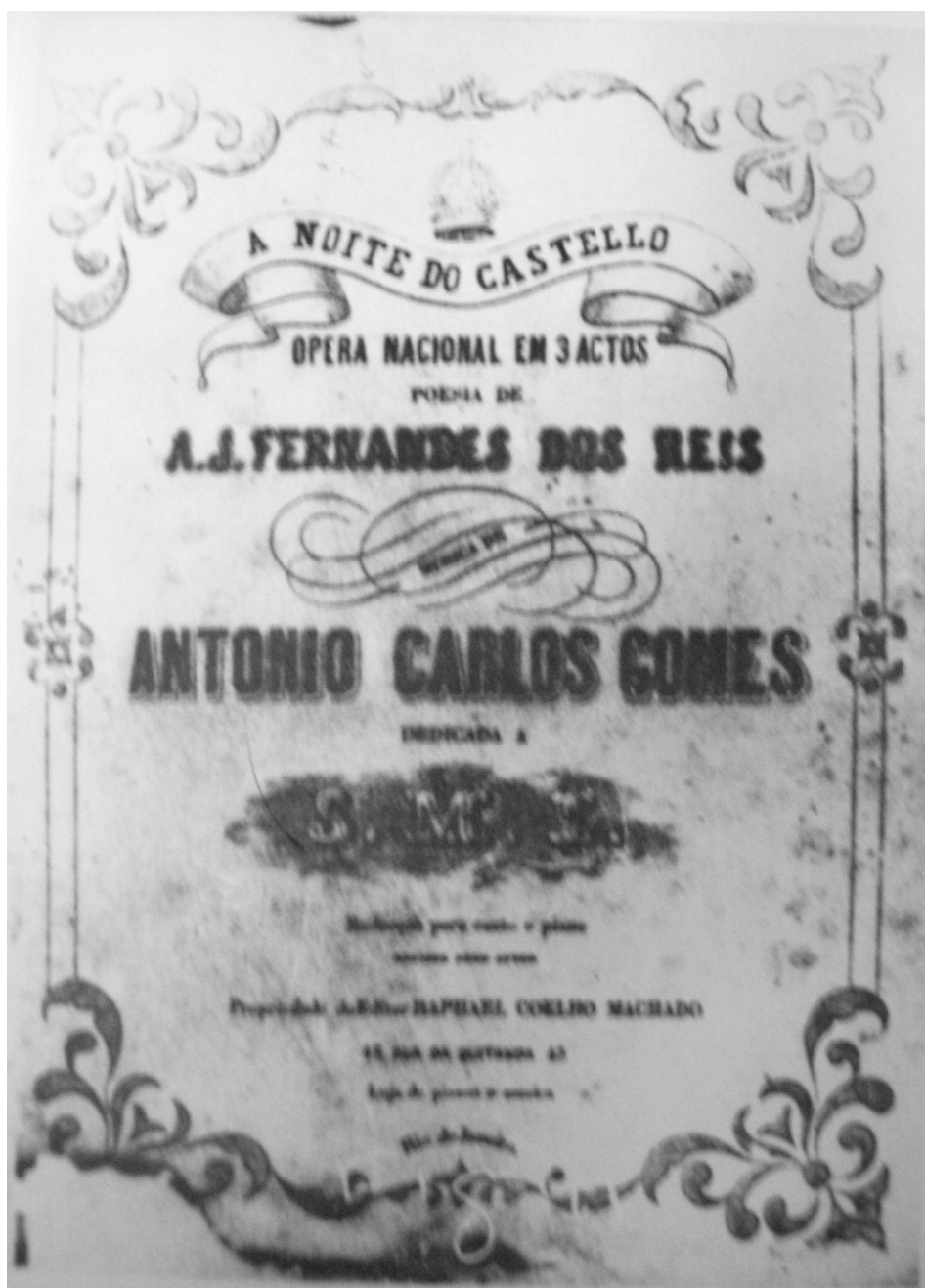


Figura 6. Capa da primeira publicação de *A Noite do Castelo*.

<sup>124</sup> Mammi, *ibidem*, 35.

Marcello Conati observa que os exemplos da primeira ópera de Carlos Gomes confirmam “a potente sugestão que o canto operístico italiano em geral e o estilo verdiano em particular exercitavam no jovem compositor, a despeito das aspirações da Ópera Nacional de fazer justamente emergir o caráter autóctone da música brasileira”.<sup>125</sup> Apesar do que diz o autor, a música brasileira e a italiana na Ópera Nacional não são dois opostos; o sonho de nacionalização da música neste período se apegava a temáticas nacionais e à utilização da língua vernácula, e nada tem a ver com a criação de formas musicais de caráter nacional ou folclórico. A música deste período é calcada em formas e gêneros musicais estabelecidos, modelos estrangeiros consagrados. Foi exatamente esta a razão do sucesso da música do compositor no Rio de Janeiro. Aliás, como afirma o próprio Conati: “era inevitável que, diante de sua primeira experiência teatral, antes mesmo de proceder à busca de uma linguagem pessoal, Carlos Gomes se baseasse em estruturas já consolidadas e no âmbito de um gosto amplamente compartilhado pelo público brasileiro daquela época”.<sup>126</sup>

A primeira ópera do jovem obteve grande sucesso com o público. Foi dedicada a S. M. Imperial, e a partitura foi publicada no mesmo ano. Finalmente, clamam os apaixonados, a ópera nacional foi estabelecida. Na imprensa, a repercussão de *A Noite do Castelo* é enorme. “Todos se manifestam a favor do jovem compositor. De repente, público e crítica descobrem que há um compositor a festejar por sua universalidade e por não destoar do gosto lírico dominante”.<sup>127</sup> Como é de se esperar, as discussões e críticas nos jornais da corte ficam no reino da prosa laudatória e do culto à personalidade. Não existe nada além de menções vagas em relação à música de Carlos Gomes por si só, tanto pelo fato de os críticos cariocas serem quase todos dilettanti, quanto pela prática corrente na época – como já discutido em tópico anterior, a análise dos aspectos puramente musicais de uma peça era considerada um trabalho mecânico, inferior, incapaz de apreender a “essência poética” da música.

Mas, neste momento, o compositor torna-se algo muito além de apenas sua música. Os *dilettanti* atribuem seu talento a inspiração divina, e ao “gênio”, e ficam orgulhosos por ter este florescido no seio da pátria. Um crítico confessa que “as primeiras harmonias daquela musica divina já lhe tinham dito crer profundamente que A. Carlos Gomes não era um notista vulgar que se apresentava neste bom Rio de Janeiro ostentando esplendores fictícios, mas um talento real, que despontava no horizonte das artes”.<sup>128</sup> Embora Tónico, o compositor, mal tenha sido introduzido ao público geral, inicia-se, neste momento, a criação do mito Carlos Gomes, o herói da pátria.

---

<sup>125</sup> Marcello Conati, “Formazione e Affermazione di Gomes nel Panorama dell’Opera Italiana. Appunti e Considerazioni”, in Gaspare Nello Vetro, *Antonio Carlos Gomes, Carteggi Italiani Raccolti e Commentati da Gaspare Nello Vetro* (Milão: Nuove Edizioni, s/d), 38.

<sup>126</sup> Conati, “Formazione e Affermazione...”, 38.

<sup>127</sup> Giron, *Minoridade Crítica*, 191-192.

<sup>128</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 04 de novembro de 1861.

### 1.4.2 O Herói e o Gênio no Século XIX

Uma das mais influentes correntes filosófico-literárias do século XIX foi, sem dúvida, o Romantismo. Dentre as características mais fortes desse pensamento (que de forma alguma se tratou de um movimento intelectual organizado) está a visão da história das civilizações como afirmação do sentimento de povo, de nação, de pátria (resgate das histórias nacionais). Nessa concepção prevalece, também, uma idéia de história movimentada pelos grandes homens. Encaixa-se nessa corrente filosófica o pensamento do inglês Thomas Carlyle, apresentando uma concepção heróica da história, influenciada pelo idealismo alemão.

A história universal, a história que a Humanidade levou a cabo neste mundo, não é, no fundo, senão a história dos grandes homens que para isso trabalharam. Eles, estes grandes homens, foram os guias da Humanidade, eles foram os escultores, os protótipos e, no mais completo sentido, os criadores de quanto a multidão dos homens levou a cabo e conseguiu.<sup>129</sup>

Para Carlyle, o Herói não defende apenas a verdade reconhecida, mas também tem a capacidade de perscrutar o oculto no real, descobrindo o divino no mundo. Na História da Arte, a partir de fins do século XVIII, há uma idéia intimamente ligada a este conceito de Herói: o Gênio. Quem forja o conceito clássico é Kant, para quem “Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte”.<sup>130</sup> O conceito de Gênio atingiu o seu clímax com a primeira geração de românticos, e tornou-se indissociável da noção de obra de arte. Uma verdadeira obra de arte só pode ser produzida pelo gênio.

Para Peter Gay, essa valorização do artista como gênio é proveniente da convicção romântica de que os supremamente talentosos, por causa de sua tarefa consagrada, deviam distanciar-se do público que os alimentava, e de que eles eram, realmente, seres humanos superiores ao seu público. Dessa forma, o culto da personalidade artística acontece na medida em que o artista se sente investido de uma missão sagrada, do dever de formar a sociedade e indicar-lhe o caminho do futuro. Assim, a consequência dessa visão do trabalho artístico é a consciência crescente de que não se devem aceitar os compromissos impostos pela convenção. Segundo Gay, pela primeira vez na história os românticos sugeriram a possibilidade realista de uma sociedade dividida entre produtores e consumidores de alta cultura. O inglês Shelley elevou a vocação do poeta acima da do sacerdote e da do estadista. Era um ideal árduo, mas, à medida que ganhava credibilidade o partido dos gênios, conseguia cada vez mais novos recrutas.

Já nos discursos dos críticos da corte, essa exaltação da genialidade do artista pressupõe a aproximação deste com o divino, pois “criar a arte não é outra coisa mais do que aproxi-

<sup>129</sup> T. Carlyle *apud* R. G. Collingwood, *A Idéia de História* (Lisboa: Perspectiva, 1970), 119.

<sup>130</sup> Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo* (Rio de Janeiro: Forense, 1990), 158.

mando-nos de Deus, conhecer a verdade e mostrá-la aos homens” – o que é bastante próximo do conceito de herói de Carlyle. E, assim como Bellini, Donizetti e Verdi antes dele, Carlos Gomes seria elevado a alturas celestiais, para se juntar ao panteão de artistas consagrados no discurso dos intelectuais. Com uma diferença crucial: não se tratava mais de um compositor italiano, mas de um gênio autóctone, que com a sua vitória erguia a sua pátria ao elevado patamar dos países civilizados. Num período em que a historiografia nacionalista criava heróis para a história do Brasil, como os bravos bandeirantes ou o fiel Tiradentes, a crítica de arte criará um herói nacional da música, o gênio Carlos Gomes.

### 1.4.3 O Triunfo de Carlos Gomes

No dia da estréia da primeira ópera de Carlos Gomes, F. J. Bethencourt da Silva publica no *Jornal do Commercio* um ensaio intitulado *A Noite do Castelo*, que divaga sobre questões de arte e estética e convida o público a privilegiar a apresentação da companhia de ópera nacional. Este texto inaugura a série de cartas, louvores, poemas e ensaios dedicados a Carlos Gomes, subsequentes à estréia de sua primeira ópera, que serão publicados nos jornais da corte. Na prosa poética divagadora própria dos *dilettanti*, Bethencourt da Silva exclama:

A poesia e a arte são dous seres tão intimamente ligados entre si, tão formosos e semelhantes, tão sympathicos e homogêneos, que a natureza, por uma organização excepcional e profunda, fez depender a vida e o desenvolvimento de uma da existência e do progresso da outra. [...] A arte sempre exprime uma idéia; e a magestade da concepção que captiva a intelligencia, bem como a perfeição da forma, que captiva os olhos e embevece o espírito, elevando a nossa alma ás regiões do sublime, fa-lo conhecer esta perfeição infinita que é a aspiração da arte e da poesia. Quem não vê na criação de Haydn, no Don Joan de Mosart [sic], no Fausto de Goethe, a justificação da belleza definitiva, essa reunião philosophica do bello material contemplativo e do bello ideal ou metaphysico?<sup>131</sup>

No século XIX, era muito difundida a concepção romântica de uma “essência poética” comum a todas as artes – em outras palavras, a beleza, que é a essência da arte, poderia ser traduzida através da poesia. Schumann traduziu esta concepção em seu conhecido aforismo: o princípio estético é o mesmo em todas as artes; somente o material difere. Também era largamente difundida a noção de que a beleza expressa pela arte era a mesma beleza da natureza, a beleza da criação divina. No seu argumento, Bethencourt anuncia extasiado que a música dos antigos Haydn e Mozart (que, havemos de notar, nada tem a ver com o estilo da música apresentada pela ópera nacional) exprime a perfeição definitiva, uma “reunião filosófica do belo material e do belo ideal”. Ele reitera esta idéia quando afirma que “a musica, como uma arte

---

<sup>131</sup> *Jornal do Commercio*, 04 de setembro de 1861.

universal, nasceu no dia em que Deos, tirando o mundo do cáhos no seu grandioso Fiat, deu aos pássaros os gorgeios dos seus cantos, aos rios e regatos o murmúrio de suas águas”.<sup>132</sup>

No entanto, há uma virada ideológica drástica em seu discurso estético-metafísico, ao afirmar prontamente que a arte é “filha de todos os povos” e que “não é licito perdoar aqueles que a não amão nem cultivão, pois que pela peculiaridade de seu rithmo, pelo gênero de sua expressão, pelo typo do seu dizer, é que o povo, apresentando a arte, revela a origem de sua pátria, os progressos de sua civilização”.<sup>133</sup> Assim, após versar sobre a arte enquanto expressão da beleza divina, logo lhe atribui um aspecto mundano e político, como espelho da pátria e do progresso. O crítico lembra os seus leitores que a música sempre foi um indicador de civilização, pois “a música era amada pelos Hellénos [...] como um principio civilizador e útil”.<sup>134</sup> Além disso, acrescenta uma explicação histórica:

Nos tempos bárbaros também se tornarão celebres professores Isacio, Boecio e Alipio, contando-se de então até hoje, em todas as nações, nomes ilustres nesta arte, como o de Stephanus, Perianez, Padre Salinas, Ordonez, Nivanes, Espinel, Palestrina, Bellini, Donizetti, Mozart, Rossini, Beethoven, Meyerbeer, Pacini, Cherubini, Spontini, Mercadante, Verdi, etc., que assaz demonstrão quanto se tem amado essa linguagem harmoniosa do sentimento e das paixões que tão vivamente retrata em melodiosos sons os mais precipitados, profundos e recônditos sentimentos do coração humano, as mais árduas e ardentes inspirações da intelligencia e do espírito.<sup>135</sup>

Assim, logo na sua estréia, o nome de Carlos Gomes estaria ligado ao de outros nomes ilustres, grandes mestres cuja música manifestava “profundos e recônditos sentimentos do coração” e “as mais árduas e ardentes inspirações da intelligência e do espírito”, atributos por excelência do Gênio romântico. No dia 7 de setembro, uma segunda récita da ópera foi apresentada em uma grande gala pelo aniversário da independência. *A Noite do Castelo* seria reapresentada perante o público carioca e prestigiada por suas majestades imperiais. No mesmo dia o *Jornal do Commercio* publicara: “O Sr. Gomes, inspiração portentosa, apanhou na sua grande imaginação de artista, de poeta, de Brasileiro [a musica dos trópicos]”.<sup>136</sup> O crítico também atribui o triunfo do compositor ao “talento e o progresso de nossa pátria”, o que “é fato significativo para a arte e para o país”. Um empolgado defensor da Ópera Nacional exclamava:

A Opera Nacional acaba de roubar uma página á história monótona do tempo. O Sr. A.C. Gomes há de dizer ao Brazil e ao mundo: agora sim que a opera nacional; agora sim que a musica, que o canto nacional estão constituídos! O teatro é o grande meio de civilisação; que mais quereis? Não está ahi a Noite do Castello e Gomes, a grande inspiração que transuda harmonias por todos os poros? Ouvi o final do 2º acto, e senti

---

<sup>132</sup> *Jornal do Commercio*, 04 de setembro de 1861.

<sup>133</sup> *Idem.*

<sup>134</sup> *Idem.*

<sup>135</sup> *Idem.*

<sup>136</sup> *Jornal do Commercio*, 07 de setembro de 1861.

a maestria da instrumentação de todo o 3º; escutai, vede, ouvi a naturalidade do cântico do 1º acto quando Henrique se retira. É clássico? Ahi estão os recitativos todos, mas o recitativo do conde em primeiro lugar. É Verdi, o que quereis? Admirai o delírio no 3º acto, e o “attende Henrique”. [...] não é um fogo fatuo, é o raiar puro de puríssimo sol no horizonte dos artistas do Brasil!<sup>137</sup>

Ao citar os seus trechos diletos da ópera de Carlos Gomes, transparece no discurso do crítico um ponto central da aceitação do compositor pelo público carioca. “É Verdi, o que quereis?” – exclama o próprio autor. Ao reproduzir com competência os modelos consagrados da ópera italiana e ecoar o estilo verdiano, o jovem compositor constituía a ópera, a música, o canto vernáculo. O projeto do canto nacional encontra na figura de Carlos Gomes a realização de todas as suas aspirações ou, pelo menos, a conjunção de duas delas: música moderníssima – a saber, ópera italiana ao gosto da época – composta por um brasileiro, com libreto em português (a qualidade dos versos na ópera não era tão importante). Assim a Ópera Nacional, através de Carlos Gomes, o primeiro compositor nacional aclamado ligado à companhia, podia afirmar o seu triunfo perante todos.

Outro comentarista, Joaquim de Saldanha Marinho, publica textos emblemáticos no *Diário do Rio de Janeiro*, inaugurando talvez o tipo de narrativa biográfica laudatória que se relacionaria à figura de Carlos Gomes até os dias de hoje. Nela o compositor se torna o verdadeiro herói da arte brasileira, gênio autóctone, representação diletta da civilização no Brasil. Assim inicia o autor: “A musa da arte nacional rasgou o crepe que a encobria desde a morte de José Maurício: um novo filho, bem seu – seu pelo berço, pela educação, pelo sentir – vai continuar a tradição do passado, reavivar a chama quase extinta da pira sagrada”.<sup>138</sup> Ela se corporifica no “mancebo pálido, de olhar ardente e longos cabelos negros”,<sup>139</sup> que realizara os sonhos da pátria nascente e se torna celebridade instantânea. É interessante notar que assim como, no início do século XIX, intelectuais alemães ligados à música elegiam e romantizavam a figura de seus heróis da história da música nacional, como Bach, Mozart e Beethoven – discurso esse plenamente absorvido pela história da música ocidental – os *dilettanti* cariocas fizeram o mesmo com as figuras dos recém-eleitos heróis da história da música brasileira. Ao julgar Carlos Gomes como herdeiro de José Maurício, o autor não o faz com base em estilo musical ou aspirações estéticas, mas simplesmente como representante do gênio na música nacional, um verdadeiro herói da pátria. “A aparição de Gomes ocorre no momento exato em que a opinião pública, manifestada e sistematizada pelos folhetinistas, anseia pela chegada de uma espécie de messias lírico nativo. É a epifania do esperado durante trinta anos de atividade do folhetim crítico”. Assim, surge um novo herói, aquele que reavivará a pira sagrada da arte nacional, e ele-

---

<sup>137</sup> *Jornal do Commercio*, 11 de setembro de 1861.

<sup>138</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 06 de setembro de 1861.

<sup>139</sup> *Idem*.



vará o país ao mundo civilizado. Saldanha Marinho, em uma narrativa heróica, descreve o momento de epifania em que o jovem artista, emocionado, é convertido à ópera:

Nessa época, em uma tarde em que a população inteira se entregava aos ruidosos folguedos de um dia festival, o jovem, recolhido e isolado, votava-se em corpo e alma à leitura da primeira ópera, que devorava de princípio a fim, chorando e soluçando de entusiasmo. Era a ópera o Trovador, que pouco depois se achava acomodado e traduzido em inspiradas fantasias e majestosas marchas militares.<sup>140</sup>



**Figura 7. Caricatura de Carlos Gomes (1861), intitulada “Um futuro Verdi”. O compositor aparece em posição meditativa, coberto por um manto, em paisagem idílica.**

A identificação do jovem Carlos Gomes com a figura de Verdi permanece não só no aspecto musical, mas também no nível da representação. Afinal, a idéia de que o Brasil fora

---

<sup>140</sup> Giron, *Minoridade Crítica*, 199.

capaz de produzir um talento tão portentoso quanto o do compositor mais famoso do momento empolgava os *dilettanti*, e reconhecer a semelhança era dar ao Brasil o quinhão de civilização que lhe era devido. Como podemos observar no discurso do autor, a utilização da música de Verdi como modelo não era algo do qual o jovem compositor deveria se envergonhar (ao contrário do que diria mais tarde o musicólogo Luiz Heitor, acusando-o de reproduzir modelos estrangeiros e converter-se ao nacionalismo italiano), mas uma marca de qualidade na sua música, pois condizia com o gosto da época.

“A Noite do Castello marca nos annaes da arte nacional o ponto de partida de uma grande era”, <sup>141</sup> proclamou um comentarista. No entanto, alguns *dilettanti* proclamavam a ópera juvenil de Gomes como um grande feito na história da música, e claramente não tinham muita idéia do que estavam falando. Para Saldanha Marinho: “A Noite do Castelo sintetiza a história da ópera pois possui um pouco de Fidelio, Don Giovanni, muito do Verdi de Rigoletto e Luisa Miler, mas sobretudo, exhibe um toque original”. <sup>142</sup> Este senhor com certeza viu *Fidelio*, a única ópera de Beethoven, em algum teatro europeu, pois não há notícia de que esta ópera tenha estreado no Brasil antes do século XX! O longínquo *Don Giovanni* de Mozart, embora muito citado pelos críticos, nunca foi um grande sucesso no Brasil, e passa longe de qualquer coisa que Gomes escreveu na sua vida. Já *Luisa Miler*, uma das óperas *sui generis* de Verdi, cujo libreto é baseado em uma peça de Schiller, um drama romântico pessoal emocionalmente carregado que pouco ou nada tem a ver com o drama histórico que é *A Noite do Castelo*, também é uma comparação bastante desavisada.

Para o crítico, deve-se julgar a ópera “através do prisma do sentimento, que as mais das vezes é o melhor para se avaliar uma obra como a ópera de A. C. Gomes”. <sup>143</sup> As discussões e críticas musicais dos jornais em relação a Carlos Gomes ficam no reino da prosa laudatória e do culto à personalidade. Não existe nada além de menções vagas em relação à música por si só, tanto pelo fato de os críticos cariocas serem quase todos amadores, quanto pela prática corrente na época – como já discutimos em tópico anterior, a análise dos aspectos puramente musicais de uma peça era considerada um trabalho mecânico, inferior, incapaz de apreender a “essência poética” da música, idéia expressa no texto de Saldanha Marinho. Para ele a partitura de *A Noite do Castelo* se filia à escola de Verdi, “a instrumentação é fácil, brilhante, colorida, engenhosa, cheia de efeitos e suavidade”, <sup>144</sup> e suas melodias possuem paixão e suavidade. A partitura é “prodigiosa, pois foi criada por um provinciano que não teve tempo nem ocasião para aprender mais que os rudimentos da música”. <sup>145</sup> A ópera exhibe “efeitos instrumentais e har-

---

<sup>141</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 23 de setembro de 1861.

<sup>142</sup> *Ibidem*, 06 de setembro de 1861.

<sup>143</sup> *Idem*.

<sup>144</sup> *Idem*.

<sup>145</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 06 de setembro de 1861.

monias dignas de professores amestrados na arte musical”<sup>146</sup> e, como drama, “alcança o máximo de efeito possível. [...] Vozes e instrumentos casam-se em um canto apaixonado que seduz e arrebatam”.<sup>147</sup>

No 1º ato de que efeito não é o coro e a cavatina... que em gênero de narração torna-se lindo no larghetto e magistral na condução de uma instrumentação rica de transições e de um canto perfeitamente... (...) O coro ... é de um efeito belíssimo (...) A entrada de Leonor e Fernando acompanhada de uma linda instrumentação que precede a um terceto... dramático e de uma beleza rara. O coro interno, seguido de um tempo agitado, descreve cabalmente a angústia da desvairada Leonor. (...) No andante há uns compassos obrigados a flauta, com tanta felicidade aproveitados de um modo tal que dão uma forma nova a esta peça, que finda por uma cavatina do gênero de Mercadante, na qual a última frase é de grande efeito no uníssono dos sopranos. (...) A cena final parecidos de ritmo conhecido, porém otimamente cingido à ação... (...) O prelúdio do 2º ato é de um trabalho inaudito; o pensamento dominante reproduz-se na instrumentação, senão de modo novo, ao menos bastante original.<sup>148</sup>

De fato, as tentativas de análise musical na crítica do período se resumem a comentários sobre o desempenho dos artistas e seu virtuosismo, ou comentários breves sobre as partes ou movimentos de uma peça. No entanto, a música facilmente se confunde com as outras artes, como no elogio deste crítico à ópera de Carlos Gomes:

A maestria com que empregaste a graduação, a propriedade do ritmo e reunião dos sons, a expressão da palavra na tua idade e com as nossas escolas é quanto a nós um milagre do talento desta natureza fecunda e nova da qual tiveste a glória de rasgar o seio fazendo brotar... harmonias... levado pelo assunto do libreto, pronunciaste pelo gênero de Verdi, desse escritor pomposo do século XIX, e esta escolha é o mais solene elogio do teu talento. Para o compositor lírico-dramático Verdi é o grande modelo da época... soube juntar o poético da melodia o filosófico da harmonia! (...) Nos recitativos por exemplo soubeste empregar com verdadeiro sentimento os intercolares de Bellini, e nos retornelos a condução dos pensamentos dominantes com a imortal beleza de Donizetti.<sup>149</sup>

Novamente, percebemos que os referenciais da época eram Bellini, Donizetti e Verdi. O discurso, embora tente inutilmente ressaltar aspectos musicais, recai na estética do efeito. Note-se que a melodia é “poética” e a harmonia, “filosófica”, havendo uma correspondência confusa entre as artes. A música da ópera, para este público, é inseparável dos versos e, “através do libreto”, expressa verdadeiro sentimento. Segundo outro crítico, o nome de Antonio Carlos Gomes era um brasão de glória para a arte nacional. E não apenas o herói triunfaria por si só, mas abriria o caminho para outros depois dele: “Ao seu impulso outros talentos surgiram como este, filhos de si mesmos; e como soldados de uma nova crença, alçando o estandarte do progresso, guiados e animados pelo povo e pelo seu próprio gênio, talvez bem cedo possam

---

<sup>146</sup> *Idem.*

<sup>147</sup> *Idem.*

<sup>148</sup> *Idem.*

<sup>149</sup> “Ópera Nacional”, *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de setembro de 1861.

assentar a sua tenda na terra da promessa”.<sup>150</sup> Dessa forma, o antigo sonho da Ópera Nacional prosperaria, e o Brasil se tornaria uma nação civilizada através da ópera e do canto lírico nacional, pululando de talentosos artistas nacionais e gênios nativos.

É visível, portanto, que o reconhecimento de Carlos Gomes, e o grande alarde da sua figura nos jornais da corte, não eram necessariamente dependentes da qualidade artística de sua música, pois seu reconhecimento foi cerceado pela análise dos entusiastas do projeto de canto lírico nacional. Não havia nenhuma dúvida, para seus compatriotas, de que o jovem compositor era um gênio elevado acima dos simples mortais, com todas as cores românticas que o termo havia adquirido.

Depois de um mês de ovações, no dia 30 de setembro de 1861, o próprio Carlos Gomes publica uma nota no jornal, agradecendo o reconhecimento do público carioca.

Ao publico, à Sociedade Campezina, aos artistas da opera nacional, aos professores da orchestra, a todos os artistas que me auxiliarão no desempenho da minha opera Noite do Castello, ao digno mestre o Sr. Francisco Manoel da Silva, e especialmente ao meu bom amigo o Sr. José Amat, que tanto se interessou pelo bom exito do meu beneficio, cumpre-me hoje render os mais sinceros e cordiaes agradecimentos pelo muito que lhes devo, assegurando-lhes que o meu reconhecimento será perpetuo como eterna será a intima recordação dos seus favores. A. C. Gomes.<sup>151</sup>

Mais realista, o compositor não fala de glória ou gênio artístico, ou de revoluções na história da ópera. Ao contrário de seus admiradores, Carlos Gomes não enxergava a si mesmo através das lentes românticas do artista-gênio tocado pelo espírito divino, mas simplesmente como um jovem compositor exercendo o seu *métier*. Apenas agradece cordialmente o apoio de todos, fazendo referência ao nome de seu mentor, Francisco Manoel, e do representante da ópera nacional, José Amat, a quem chama de bom amigo.

Para encerrar a celebração do mais novo herói da arte no Brasil, as senhoras da sociedade se reuniram para prestar a sua homenagem ao “distinto compositor brasileiro”. A batuta, que lhe era oferecida pelo “belo sexo” era “prova do apreço que ao publico fluminense em geral merece o jovem Paulista”.<sup>152</sup> Era “uma batuta de ouro, manejável á mão, cravada de pedraria, e que termina na extremidade superior por um café e na inferior por bellos [...] relevos, entre os quaes se vê uma Lyra, sobre que brilha, no centro da estrella do gênio, um diamante”.<sup>153</sup> Em 23 de outubro do mesmo ano, Carlos Gomes é nomeado, com todas as honras, Cavaleiro da Ordem da Rosa pelo imperador D. Pedro II. E assim, o jovem compositor fora oficialmente promovido a herói da pátria.

#### 1.4.4 Joana de Flandres

---

<sup>150</sup> “Ópera Nacional”, *Diario do Rio de Janeiro*, 23 de setembro de 1861.

<sup>151</sup> *Jornal do Commercio*, 30 de setembro de 1861.

<sup>152</sup> *Ibidem*, 25 de outubro de 1861.

<sup>153</sup> *Idem*.

Dois anos depois de sua estréia, *A Noite do Castelo* continuava em cartaz, como maior triunfo da Ópera Nacional. Embora 1862 tenha sido um ano fraco para a companhia, em 1863, outra ópera começa a tomar a atenção da crítica e os espaços nos jornais mesmo antes de subir ao palco. *Joana de Flandres*, o mais recente trabalho do já reconhecido maestro Carlos Gomes, outra drama histórico com o tema das Cruzadas. O enredo fora inspirado em um drama falado de 1857, de Castilho, que, embora fosse em verdade uma tradução do espanhol, foi considerado um verdadeiro “drama nacional”.<sup>154</sup> *Joana de Flandres* já começa a ganhar espaço nos jornais da corte brasileira, exatamente por causa da crise pela qual passava a companhia de ópera nacional. Depois do sucesso de *A Noite do Castelo*, a produtividade de óperas nacionais não era suficiente para saciar os diletantes. Os ensaios da mais nova ópera do querido maestro brasileiro já haviam sido anunciados como reforçava as correspondências nos jornais: “Há muito tempo que se anunciou começarem os ensaios da ópera do Sr. Carlos Gomes *Joana de Flandres*, e até hoje ainda não temos sabido notícias dessa ópera! Será por falta de tempo?”.<sup>155</sup> A apresentação de outras óperas também era reivindicada: “tenha a bondade, Sr... da resposta ao pé da letra, de perguntar a quem compete se as óperas *Louca* e *Vagabundo*<sup>156</sup> estão com partes copiadas e distribuídas para subir à cena”.<sup>157</sup> No lugar das estréias nacionais, havia apenas “os espalhafatos em italiano, com italianos e óperas italianas”.<sup>158</sup>

A crise financeira que vivia o teatro lírico era evidenciada por inúmeras reclamações. “A seis meses está ensaiando *Joana de Flandres* de Carlos Gomes, mas com muita interrupção por falta de músicos que não são pagos. A estréia estava marcada para 7 de setembro, mas com o acordo do teatro com o Gynasio foi adiada”.<sup>159</sup> A situação financeira era sempre apresentada como a causa dos problemas, e um dos protestos revelava que “o Theatro Lyrico está derrotado em crise formal, sem dinheiro para nada nem para espetáculos nem ensaios, deve 354 mil reis desde maio do corrente ano”.<sup>160</sup> Nessas ocasiões, os confrontos não eram escassos. Reclamações sobre a condição financeira da companhia levaram a reclamações a respeito da direção, e logo foi sugerida uma rixa entre Carlos Gomes e os diretores da companhia. Quando a ópera foi adiada mais uma vez, comentou-se que o compositor alegava problemas com os cantores, responsabilizando a “administração inepta” dos diretores pelo acontecido. Outro comentarista, em nota anônima, pedia retaliação da parte dos diretores, acusando o maestro de ser

<sup>154</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 27 de junho de 1857: “Acha-se em preparos para subir á scena por todo o próximo mez de julho o sublime e apparatuso drama “*Joanna, a Douda*”, Original hespanhol e vertido em bellissimo português pelo Exm. Sr. Conselheiro Alexandre Magno de Castilho, e offerecido generosamente ao empresario pelo Exm. Sr. Conselheiro José Feliciano de Castilho”. Vários comentários sobre este drama são feitos neste periódico neste mesmo ano.

<sup>155</sup> *Jornal do Commercio*, 09 de maio de 1863

<sup>156</sup> *A Louca* é uma ópera do paulista Elias Álvares Lobo, composta para a Ópera Nacional que acabou não subindo à cena. *O Vagabundo* é uma ópera de Henrique Alves de Mesquita, estreada pela companhia em 1863.

<sup>157</sup> *Jornal do Commercio*, 09 de maio de 1863.

<sup>158</sup> *Ibidem*, 08 de maio de 1863.

<sup>159</sup> *Ibidem*, 21 de agosto de 1863.

<sup>160</sup> *Ibidem*, 26 de agosto de 1863

mesquinho, pedir dinheiro demais por suas óperas, e responsabilizando-o pelos atrasos na estréia. Algumas injúrias depois, o próprio Carlos Gomes entrou no debate, pronunciando-se em uma nota dirigida ao público:

Fiz protesto de desmascarar os tartufos, que iludindo a boa fé do governo do meu país, pretendem esbanjar a subvenção nacional. [...] Os Srs Araújo e Norberto precisavam de algumas representações de ópera nacional: ensaiava-se Joana de Flandres, que não podia então ir a cena. Não me opus a que lançassem mão da Noite do Castelo. Os Srs Araújo e Norberto lamentam já ter gasto 5\$00 com minha nova ópera. Oxalá que assim fosse, pois para isso recebem a subvenção do governo! Terão gasto os 5\$00 com duas cenas de J. Caetano Ribeiro, ajustadas quase de graça e ainda não totalmente pagas: Não: talvez tenham gasto essa quantia depois que se erigiram em escrevinhadores de difamação. Os Srs. Araújo e Norberto desde que começaram os ensaios de Joana de Flandres não me quiseram contratar, a mim que nenhuma obrigação tenho de servi-los pelos seus belos olhos. Isto não é queixa, é defesa. Ao artista nacional, que tem sempre se esforçado por tornar-se digno do apreço publico, paga-se com a guerra indigna de detratores convictos, que se embuçam no anonimato. Toda a intenção é ferir-me pelas costas: não recuam ante os meios.<sup>161</sup>



**Figura 8. Charge intitulada “Joana, a funileira” (1863).**

Em resposta a qual, os diretores mandaram uma nota ao jornal, desmentindo o compositor, acusando-o de ter impedido a apresentação da ópera havendo, inclusive, se dirigido à

<sup>161</sup> “Theatro Lyrico: A. Carlos Gomes ao público”, *Jornal do Commercio*, 04 de setembro de 1863.

polícia. Não interessa saber quem estava certo ou errado. Podemos, no entanto, afirmar, que a figura antes heróica do insigne maestro Carlos Gomes fora atacada por várias direções. É mais ou menos nessa época que apareceu uma charge que, embora bem-humorada, ridicularizava a segunda ópera do compositor (ver página anterior). O desenho ridiculariza a figura de Joana, a protagonista da ópera, que aparece vestida em folha de flandres – um trocadilho infame – com um funil a guisa de coroa. Atrás aparecem Carlos Gomes e o libretista, Salvador de Mendonça, segurando o manto de Joana, e protegidos por uma misteriosa figura barbada que segura um cajado (talvez D. Pedro II).

Os diletantes estavam divididos: os amigos dos diretores e da companhia defendiam a sua honra, e os admiradores de Carlos Gomes apoiavam-no como representante da “arte nacional” e da ópera brasileira, defendendo-o contra a suposta mesquinhez dos diretores. Na estréia a platéia estava dividida e, segundo um crítico defensor do compositor: “conservaram-se mudas as gerais. Não quererá isto dizer que ali estavam para um fim hostil? Não quererá isto dizer que só a vista de uma manifestação, que não poderiam suplantar, retraíram-se ao silêncio? Como explicar esse grupo imóvel e frio no meio da geral espontaneidade do aplauso? Não está aqui bem patente o dedo dos Srs. Norberto e Araújo [os diretores da companhia]?”.<sup>162</sup> Outro ainda acusou os diretores de negarem ingressos ao público, mesmo tendo metade do teatro ficado vazio, e acusa-os de assim prejudicar o “talento nacional”.

Em decorrência do clima de tensão precedendo a estréia da ópera, comentou-se muito menos sobre a sua música nos jornais. Alguns consideraram a música ao gosto da época, outros, um tanto trivial. Luiz Heitor de Azevedo e, mais tarde, Marcus Góes, identificam “infleções típicas da modinha” na linha melódica da ópera – Luiz Heitor afirma que o estilo do compositor teria “evoluído” para um estilo autenticamente brasileiro se não tivesse se mudado para a Itália. Ao citar esses dois autores, Lorenzo Mammì chama a atenção para o fato de a segunda ópera de Gomes ter influência da música de Bellini, que foi um dos compositores que mais influenciou as características da modinha de salão no século XIX – era natural então, afirma o autor, que ao se aproximar de Bellini, Carlos Gomes se aproximasse também da modinha. No exemplo da página seguinte – a cavatina de Joana, muitas vezes identificada como uma peça com “fraseado modinheiro” – percebe-se a linha vocal fluida que repousa sobre o ritmo ternário marcado, típicos do fraseado melódico belliniano, e a *cadenza* rápida típica da ópera do *primo ottocento*.

---

<sup>162</sup> *Jornal do Commercio*, 17 de setembro de 1863.



Figura 9. “Foram-me os annos da infância”, *Joana de Flandres* (1863).

A despeito dos ataques à sua figura, Carlos Gomes, moço de Campinas que conseguiu chamar a atenção do público após compor duas óperas com boa aceitação na capital do Império, teve o seu grande sonho realizado e conseguiu, com o apoio do governo, uma oportunidade para estudar e prosperar como compositor na Itália



## CAPÍTULO 2 – UN POVERO SELVAGGETTO

### Carlos Gomes em Milão (1864-1870)

*Guarda po che caso strano  
Um parmense e un indiano  
Scrivon musica a Milano  
Quadrinha milanese (c. 1866)*

#### 2.1 Estudos em Milão

Quando Carlos Gomes partiu do Rio de Janeiro em 9 de dezembro de 1863, a bordo do vapor Paraná, trazia consigo uma carta de apresentação de D. Pedro II a D. Fernando, rei de Portugal (cuja esposa, D. Maria, era irmã do imperador). Após o sucesso de suas duas óperas com a companhia da Ópera Nacional, foi-lhe concedida a oportunidade de continuar seus estudos na Europa. O Conservatório de Música, por disposições contratuais, indicava a cada cinco anos um aluno destacado para receber uma bolsa de estudos, bancada pelo governo imperial.<sup>163</sup> Carlos Gomes, beneficiado pela política imperial de incentivo às artes e à ciência, seguiu para Milão, capital da ópera na Itália, onde pretendia tornar-se um operista de sucesso.

##### 2.1.1 Uma Viagem Esperada

Um fato não muito comentado é que Carlos Gomes aparentemente tinha planos de viajar à Europa mesmo antes de se mudar para o Rio de Janeiro. Uma carta endereçada ao Conselheiro Albino José Barbosa de Oliveira, é bastante reveladora:

Rogo então a V. Ex. participar ao Sr. Dionísio Vega como secretario, e ao Sr. Francº Manoel como director, para que não contem essa diferença de poucos dias como falta minha, que julgo me resultará grande prejuizo. Desejava que V. Ex. fosse pessoalmente a esse negocio, pois que elles me tomarão em consideração por eu ser protegido por uma pessoa como V. Ex. Espero tão bem q. não se esquecerá dar alguns passos sobre a minha ida para Europa q. V. Ex. poderá obter do Imperador por intermédio da Sra. Condessa do Barral á quem eu fui recommendado. De tantos favores que V. Ex. tenho recebido sou e serei muito e muito reconhecido pois de muito me servirão, pois se nunca puder retribuir Deus o fará no Reino da Gloria.<sup>164</sup>

A carta data de 1860, período em que Carlos Gomes iniciou seus estudos no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, menciona sua viagem para a Europa como um plano já considerado previamente. Dentre as várias anedotas romanceadas divulgadas pela biografia mais antiga de Carlos Gomes, está a de que o iluminado imperador D. Pedro II teria percebido logo após a estréia da ópera *A Noite do Castelo* que o jovem compositor estava destinado à grandeza e que, depois de hesitar envia-lo para a Alemanha a pedido da imperatriz, teria deci-

<sup>163</sup> Góes, *Documentos Comentados*, 40.

<sup>164</sup> Carta de Carlos Gomes ao Desembargador Albino José Barbosa de Oliveira, 25 de abril de 1860, in Góes, *Documentos Comentados*, 37-38.

dido envia-lo para a Itália, sob os seus bons auspícios, para que ele cumprisse o seu destino. A carta de Carlos Gomes nos mostra uma realidade bem mais cruel: a de um país onde, naquela época assim como hoje em dia, a bajulação e a proteção das autoridades políticas eram o caminho mais seguro para a realização de um projeto pessoal. O conselheiro Albino era uma figura importante na sociedade de Campinas e, segundo Marcus Góes, alguém que admirava o compositor pelo seu talento. O biógrafo também comenta que a carta revela um traço característico da personalidade do compositor: durante toda a sua vida, Carlos Gomes não hesitou em pedir favores às autoridades, aos seus protetores, aos seus editores, a outros músicos, aos amigos e à família, sobretudo quando tais favores envolviam empréstimos em dinheiro.

O jovem compositor pretendia ir à Itália, terra natal da ópera e de seus compositores mais admirados, destino óbvio para alguém que almejasse se tornar um operista. Para tanto, recorreu a favores de seus protetores políticos e (se o pedido da carta foi atendido pelo conselheiro Albino) não à esposa, mas à amante do imperador, a culta Condessa do Barral, a quem o compositor havia “sido recomendado”. Em 21 de outubro de 1863, quando Carlos Gomes foi nomeado oficialmente por Francisco Manoel da Silva como aluno digno de receber a bolsa de estudos para continuar sua educação em qualquer um dos conservatórios da Itália, não deixamos de imaginar que, talvez, o compositor já tivesse recorrido a outros meios para fazer o seu antigo projeto tornar-se realidade. Isso demonstra de fato o quão ambicioso e determinado era Carlos Gomes, características que seriam de grande valia a um jovem compositor tentando fazer sucesso em um país estrangeiro onde, entre tantos operistas, poucos eram lembrados depois de sua primeira temporada.

### 2.1.2 Correspondência Carlos Gomes-Francisco Manuel

Carlos Gomes chegou a Milão em 9 de fevereiro de 1864, depois de fazer uma visita formal ao rei em Lisboa, e passar por Madri e Paris. Um interessante registro de seus primeiros momentos em Milão é a sua correspondência com seu amigo e mentor, o compositor e diretor do Conservatório de Música, Francisco Manuel da Silva. Sua primeira carta fala sobre a sua viagem, e suas primeiras impressões da cidade:

Foi uma loucura minha ter saído de lá em Novembro, sabendo que vinha alcançar aqui o inverno; e que inverno! O Snr. Amat que também experimentou um pouco do frio que aqui faz, lhe poderá dizer o quanto isso é nocivo à saúde de nós outros filhos desse paiz ardente. Enfim, o cambiamento de clima, a longa viagem que fiz e a impressão que tenho sentido vendo-me longe do meu paiz me tem alterado muito a saúde, até bem poucos dias desta data eu me sentia ainda com bem pouca coragem de ficar aqui, ou talvez resolvido a renunciar o propósito de estudar na Europa. Desculpe-me Snr.

Maestro tanta franqueza, mas acredite que, só muito amor à arte dará coragem a qualquer de nós Filhos de Lá a vir aqui suportar este frio diabólico!<sup>165</sup>

Carlos Gomes reclama do clima frio de Milão. De fato, para os desacostumados, tanto o verão quente e a abafado, quanto o inverno frio e enevoadado da cidade, podem ser um verdadeiro ordálio. Torturado pelo clima, provavelmente sem roupas adequadas para suportá-lo, o filho de um país tropical confessa ter “bem pouca coragem de ficar” em Milão. No entanto, é bom considerar que o compositor tendia a ser um tanto dramático em suas correspondências. É pouco provável que, tendo já realizado parte de seu projeto, o jovem desistisse de seu intento simplesmente por causa do clima frio. Outro detalhe interessante é a sua menção de D. José Amat, com quem havia trabalhado na Ópera Nacional, que havia reencontrado em Milão e agora lhe servia de intérprete.

Temos hido mais de uma vez no Conservatório, e hoje me acho de acordo com o Snr. Maestro Lauro Rossi para começar os meus estudos, quanto antes. Logo que cheguei comecei a tomar lições conforme o regulamento que trago; porem, fui obrigado de interrompel-as por encomodos de saude.<sup>166</sup>

Uma das primeiras providências de Carlos Gomes, depois de chegar à cidade, foi ir ao Conservatório de Milão e tentar se matricular. No entanto, ele já havia há muito tempo ultrapassado o limite de idade para inscrição (tinha 27 anos na época), e não conseguiu se inscrever como aluno regular. Isto não era incomum na época, pois o número de vagas do conservatório era muito limitado. Carlos Gomes fez, então, o que muitos faziam: tomou aulas particulares com um dos professores da instituição. Lauro Rossi, compositor, maestro, e diretor do conservatório na época, aceitou-o como seu aluno. É interessante se lembrar que, ainda em 1832, quando o jovem Giuseppe Verdi chegou a Milão, também não pôde se inscrever como aluno regular no conservatório por falta de vagas, e também tomou aulas particulares com um dos professores.

Carlos Gomes começou suas aulas, e enviou alguns de seus exercícios ao diretor do conservatório do Rio de Janeiro, Francisco Manuel, como prova de seus estudos. Lauro Rossi, seu professor, enviou dois atestados ao diretor do conservatório do Rio de Janeiro, declarando que Carlos Gomes estudava com ele composição e contraponto e que o aluno era “sempre atento e diligente no cumprimento de suas obrigações”.<sup>167</sup> Francisco Manuel respondeu em novembro de 1864:

Recebi por mão do Amat o atestado do Maestro Rossi, pelo qual fiquei sciente da sua posição neste paiz. Pelo paquete Francez chegado em Outubro recebi uma carta do Vice-Consul Mazzoni, na qual me acusava haver remettido um pequeno masso contendo

---

<sup>165</sup> Carta de Carlos Gomes a Francisco Manuel da Silva, 05 de abril de 1864, in Góes, *Documentos Comentados*, 43.

<sup>166</sup> *Idem*.

<sup>167</sup> Atestado escrito por Lauro Rossi, 03 de novembro de 1864, in Vetro, *Carteggi Italiani*, 86.

os seus primeiros estudos [...]. Eu os li com cuidado e em grande parte me satisfizerão, por que foi esse o methodo que o Cavalleiro Sigismund Neukchomm [sic] empregou na minha instrucção da parte scientifica da arte; só notei uma pequena diferença que o dito Neukchomm logo desde as primeiras lições me obrigava a numerar o baixo continuo e fazia-me escrever o baixo fundamental para hir logo adquirindo os conhecimentos praticos nesse genero.<sup>168</sup>

Francisco Manuel conhecia, de fato, a personalidade de Carlos Gomes, e o admoesta a levar os estudos a sério:

Se o meo amigo não se deixar vacinar por poéticas inspiraçoens, que o farão distrahir do methodo indicado pelo seu sábio Maestro, em quem deposito a maior confiança, espero que sejam realizadas nossas esperanças, vendo-o completar os estudos scientificos da arte, a fim de os poder transmittir aos futuros alumnos do nosso jovem Conservatório.<sup>169</sup>

Antes de receber esta carta, Carlos Gomes escreveu uma outra, também em novembro de 1864, cobrando notícias do amigo, dizendo que tinha “sofrido por não ter ainda merecido duas linhas suas; pois muito bem sabe o quanto o estimo”.<sup>170</sup> Nesta carta, Carlos Gomes declara sua preocupação com os eventos mais recentes da política brasileira – conflitos externos que levariam à Guerra do Paraguai – pedindo a Francisco Manuel que lhe esclareça “certas más notícias que por aqui correm a respeito do estado pecuniário do nosso país”.<sup>171</sup> Diz estar “muito assustado e ainda mais por não saber a verdade das coisas. O meu maior temor é que a catástrofe acontecida lá possa resultar também prejuízo a mim!”.<sup>172</sup> O jovem preocupava-se com sua situação pessoal, e com uma “catástrofe” que pudesse atrapalhar o recebimento de sua pensão. Além disso, declara que estava escrevendo uma missa para se exercitar. “Faço o quanto posso para não escrever para igreja música de teatro! Como sejam: Cabalettas, Estreptos e Allegros estrepitosos. Ao mesmo tempo escrevo música que tem mais ou menos analogia com o estudo de contraponto que faço todos os dias”.<sup>173</sup> Termina afirmando seus firmes protestos de “fazer tudo o quanto esteja em mim para fazer honra ao nosso país, pois a posição que ocupo aqui como pensionista do meu governo faz-me que jamais perca o amor próprio que sempre tive como estudante de música”.<sup>174</sup>

No entanto, à medida que seus estudos progrediam, Carlos Gomes tornava-se cada vez menos interessado. O rigor técnico de seu professor e a limitação dos conteúdos que estudava pareciam aborrecê-lo mais que ajudá-lo.

---

<sup>168</sup> Carta de Francisco Manuel da Silva a Carlos Gomes, novembro de 1864, in Góes, *Documentos Comentados*, 61.

<sup>169</sup> *Idem.*

<sup>170</sup> Carta de Carlos Gomes a Francisco Manuel da Silva, 05 de abril de 1864 in Góes, *A Força Indômita*, 53.

<sup>171</sup> *Idem.*

<sup>172</sup> *Idem.*

<sup>173</sup> *Idem.*

<sup>174</sup> *Idem.*

No estudo de Contraponto e Fugas, eu sigo sempre para diante, e espero que este ano terminarei pelo menos o curso de contraponto, por que, o de Fugas... já sabemos! [...] Hoje tenho a cabeça toda cheia de contraponto e de Soggetto e Contrasogetto de Fugas... e as vezes tenho os ouvidos atordidos e as orelhas um pouco quentes das reprimensões de Lauro Rossi que a respeito de Fugas é muito impertinente; as vezes demais.<sup>175</sup>

Nesta carta para Francisco Manoel, Carlos Gomes também reclama do clima de Milão, de suas dores de cabeça, do incômodo físico, males de garganta e de cabeça... Mas, segundo o biógrafo Marcus Góes, o jovem era disposto o bastante para ir às noitadas do Teatro Fossati, onde ia assistir aos espetáculos de variedade e namorar as jovens *soubrettes*. As doenças não passariam de uma desculpa. O fato é que Carlos Gomes tinha má vontade para estudar as partes mais mecânicas da composição musical: o contraponto e as fugas. Aliás, ele não foi o primeiro compositor a se decepcionar com o formalismo da educação musical Europa. Muitos jovens entusiasmados e cheios de inspiração, ao se depararem com professores pedantes, exercícios mecânicos e datados, e exemplos de orquestração de compositores do século XVIII, sentiam-se desapontados. Giuseppe Verdi lembrava-se amargamente de um de seus professores de contraponto, Lavigna, que fora discípulo de Paisiello – conta o compositor que ficou arrasado quando, ao apresentar ao seu professor uma de suas “composições criativas”, ele corrigiu a orquestração toda à maneira de Paisiello. Depois disto, “nos três anos que passei com ele não fiz nada além de cânones e fugas, fugas e cânones, de todos os modos possíveis; ninguém me ensinou orquestração, nem como lidar com música dramática”.<sup>176</sup>

No entanto, também devemos considerar que a indisposição de Carlos Gomes, ou sua antipatia pelo professor, podem ter contribuído para a visão negativa que o brasileiro apresenta do mesmo: metódico, rigoroso e “impertinente”. Marcos P. Nogueira lembra que Rossi, autor de 29 óperas, era um pedagogo dedicado, escreveu um guia de harmonia prática, além de haver traduzido e comentado um tratado de harmonia e composição de Beethoven.<sup>177</sup> Também revela que, além de “contraponto e fugas”, Rossi dava a Gomes exercícios de orquestração. Não era, portanto, tão ultrapassado quanto o brasileiro faz transparecer, embora fique claro que ele não se agradou das aulas e do método do seu professor. Carlos Gomes não se entusiasmou com as aulas de Lauro Rossi, mas não perdeu o gosto pela música. Costumava ir com frequência à biblioteca do conservatório, e estudava partituras de outros compositores. Chegou a remeter várias partituras que havia adquirido a Francisco Manoel:

Pelo correio [...] mandei uma lindíssima sinfonia de Meyerbeer Estella del Nord [sic] que foi executada com grande orchestra no Conservatório em memória do autor. Neste concerto só se executaram musicas de Meyerbeer. [...] Tenho mais algumas sinfoni-

<sup>175</sup> Carta de Carlos Gomes a Francisco Manuel da Silva, 03 de maio de 1865, in Góes, *Documentos Comentados*, 51.

<sup>176</sup> Charles Osborne, *Verdi: Vida e ópera* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989), 20.

<sup>177</sup> Nogueira, *Muito Além do Melodramma*, 75-77.

as de Meyerbeer e outros autores Herold, Mozart, Weber, Auber, Mendelssohn, Beethoven, etc, etc, todas em partituras de formato igual a essas que lhe mandei.<sup>178</sup>

É interessante saber que, durante seus estudos em Milão, Carlos Gomes entrou em contato com a obra de Meyerbeer. Compositor influente na ópera de Paris, suas óperas faziam um sucesso estrondoso em toda a Europa. Grande parte delas recebeu uma versão em italiano. É sempre frisada a influência de Verdi na obra de Carlos Gomes, mas alguns traços importantes da obra de Meyerbeer também marcaram o estilo dramático do compositor brasileiro. Carlos Gomes estudava peças de compositores da sua época, e este estudo parece ter tido grande influência sobre ele. Embora já tivesse aprendido bastante sobre composição, arranjos e orquestração na prática – com seu pai, em Campinas, e no Rio de Janeiro trabalhando para a Ópera Nacional – o salto qualitativo entre o que ele escreveu no Rio de Janeiro e sua primeira *opera seria* em Milão é evidente.

Além de estudar partituras, Carlos Gomes freqüentava os concertos e recitais de Milão. Estes, no entanto, não o impressionaram muito. “Eu já tenho estudado bastante Milão. Já tenho assistido a todos os seus concertos (que são bem pobresitos e escassos). Quanto aos Theatros confesso-lhe: tive grande decepção; esperava, muito melhor, tanto Orchestra quanto Cantantes! A muzica na Itália está em completa decadencia!”.<sup>179</sup> As décadas de 1860 e 1870 na Itália foram um tanto conturbadas musicalmente. Surgiram vários compositores de uma ópera só, como Petrella, Faccio e Boito, enquanto todos esperavam o jovem brilhante compositor que seria o próximo Verdi. As óperas francesas eram mais famosas que as italianas. As influências musicais ultramontanas começaram a invadir os conservatórios, e jovens admiradores de Wagner criticavam o formalismo repetitivo da ópera italiana. Mas talvez o que tenha decepcionado Carlos Gomes tenha sido o amadorismo dos instrumentistas e cantores italianos. De fato, até o final do século XIX, boa parte dos músicos que trabalhavam nos teatros eram amadores. E os cantores... Verdi reclamava constantemente de sopranos desafinadas e tenores sem nenhum senso musical. É famoso o caso do tenor Giuseppe Fancelli, o primeiro Radamés, que quase enlouqueceu o maestro que o descreveu sem meias palavras como “uma besta quadrada”. O rigoroso Verdi qualificou os cantores italianos da sua época como “piores do que médiores”, com algumas exceções.<sup>180</sup> Talvez o jovem brasileiro esperasse encontrar espetáculos de altíssimo nível em Milão e, ao chegar, surpreendeu-se com a falta de profissionalismo e nível técnico. Decepcionado, disse ao amigo: “é preciso vir para cá e ver o quanto é diferente do que por lá nós imaginamos”.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Carta de Carlos Gomes a Francisco Manuel da Silva, 03 de maio de 1865, in Góes, *Documentos Comentados*, 52.

<sup>179</sup> *Idem*.

<sup>180</sup> Osborne, *Verdi*, 250.

<sup>181</sup> Carta de Carlos Gomes a Francisco Manuel da Silva, 03 de maio de 1865, in Góes, *Documentos Comentados*, 52.

Esta carta também contém uma revelação interessante:

Confeço-lhe meu Charo maestro, que eu aqui em Milão passo á maior parte do meu tempo muito triste. Ainda mais triste fico quando penso que a minha falta de saúde me resultará talves a desgraça de não poder satisfazer um artigo das instrucções que recebi do governo, que quer dizer: escrever alguma composição importante até os dois primeiros annos de estada na Europa.<sup>182</sup>

Antes de vir à Itália, o jovem recebera a instrução de escrever uma composição importante nos dois primeiros anos, provavelmente para atestar o progresso de seus estudos. No entanto, sentia-se desmotivado com seus estudos, e sua idéia de uma “composição importante” era um projeto mais grandioso. Ele lamenta a Francisco Manoel: “sinto muito a morte prematura da muzica Nacional e Italiana. Essa morte me fás perder a coragem de escrever a opera Nacional *O Guarany*, cujo libretto me custou 800 francos”.<sup>183</sup> Esta declaração é bastante reveladora sobre as origens de *Il Guarany*.

A anedota canonizada pela biografia tradicional de Carlos Gomes é que o compositor, passeando pelas ruas de Milão, teria escutado um vendedor ambulante de livros que anunciava “*Guarany, una storia dei selvaggi del Brasile!*”. A carta a Francisco Manoel revela não só que uma ópera inspirada no folhetim de José de Alencar, *O Guarani*, já era um projeto antigo de Carlos Gomes, mas que ele pensava escrevê-la para a Ópera Nacional. Ele não pretendia, originalmente, escrevê-la para o Scala de Milão, mas para o Provisório, no Rio de Janeiro. O biógrafo Marcus Góes cita uma notícia do *Diário do Rio de Janeiro* de outubro de 1863 – quando o compositor ainda se encontrava no Brasil – anunciando que Carlos Gomes já possuía uma composição importante “no qual todos os gêneros nacionais entram à porfia”.<sup>184</sup> É bem provável que se tratasse de um rascunho com temas sobre *O Guarani*. O libreto adquirido por 800 francos, na Itália, é provavelmente a primeira versão, escrita pelo empresário Antonio Scalvini, daquele que seria o libreto final de *Il Guarany*. O romance de Alencar, famosíssimo no Brasil, possuía duas traduções para o italiano, e é possível que Carlos Gomes tenha adquirido uma das traduções na Itália (até mesmo de um vendedor ambulante, quem sabe) entregado-a a Scalvini, o libretista contratado, e encomendado um libreto em italiano.

A extinção da Ópera Nacional em 1864, embora tivesse desencorajado o compositor em um primeiro momento, fê-lo mudar de planos. Depois de conhecer a cena artística milanesa, conhecer o tipo de ópera que fazia sucesso na Itália e no resto da Europa, e fazer contatos importantes, Carlos Gomes ganhou nova motivação para concluir a sua ópera, não para o Rio de Janeiro, mas para o teatro Scala de Milão.

---

<sup>182</sup> Carta de Carlos Gomes a Francisco Manuel da Silva, 03 de maio de 1865, in Góes, *Documentos Comentados*, 52.

<sup>183</sup> *Idem*.

<sup>184</sup> Marcus Góes, *A Força Indômita*, 90.

## 2.2 O Velho e os Descabelados

Para falar de ópera no século XIX, faz-se necessário discorrer sobre Giuseppe Fortunino Francesco Carlo Verdi (1813-1901). Verdi é o compositor nacional da ópera italiana por excelência, cujo estilo pujante ajudou a moldar o melodrama lírico como o conhecemos, e que podemos considerar, sem hesitação, um dos mais brilhantes do gênero. Verdi, um parmense nascido na pequena aldeia de Le Roncole, perto da cidade de Busseto, foi a Milão ainda jovem e se estabeleceu como compositor de *opere serie* cujo sucesso estrondoso conquistou toda a Itália do *Risorgimento*. Ele compôs apenas duas óperas cômicas em toda a vida, sua última ópera, *Falstaff* (1893), aos 80 anos, e uma no início da carreira, *Un Giorno di Regno, ossia Il Finto Stanislao* (1840) – uma ópera cômica composta sob as terríveis circunstâncias da morte de seus dois filhos pequenos e de sua jovem esposa, que foi, compreensivelmente, um fracasso.

A escolha do libreto da ópera *Nabucco*, o primeiro grande sucesso de Verdi, em 1842, foi particularmente fortuita. A história dos escravos hebreus, oprimidos pelo cruel imperador da Babilônia, provocou uma reação de furor imediato no público italiano, que identificou sua própria luta política contra o domínio austríaco no drama. Embora essa fosse uma prática corrente na Itália, onde “as platéias adotaram cada vez mais o hábito de interpretar a ópera à luz de suas aspirações políticas, e [...] de expressar suas ambições nacionais e cívicas através da música que mais os exaltava”,<sup>185</sup> a identificação de Verdi como compositor nacional por excelência foi um fenômeno rápido. As óperas subseqüentes foram recebidas pelo público italiano como óperas patrióticas – boa parte dos libretos lidava com a questão da identidade nacional, ou conflitos de escala nacional ou internacional.

Em *Nabucco* e as outras óperas inspiradas no risorgimento que a seguiram, patriotismo, religião, e a idéia de guerra santa, são motivos prevalecentes. O sentimento de coletividade, de oração ou militar, tem um papel central. [...] Essas óperas, particularmente *Nabucco* e *I Lombardi*, estão saturadas com uma atmosfera de música indígena [sic], popular, um fato a que se deve em grande parte a sua natureza direta. [...] Sua música tem um momentum de avanço súbito, impulsionado por ritmos retumbantes, colorido pelo caos do metal e pela batida da percussão, pontuado de tempos em tempos por brutais explosões de barulho. [...] A ênfase na nação na trama da ópera é traduzida na música pela ênfase no coro.<sup>186</sup>

Os coros de *Nabucco*, *I Lombardi* (1843) e *Ernani* (1844) que estabeleceram sua fama – “Va pensiero sull’alle dorate”, “O signore dal tetto natio” e “Si ridesti il Leon di Castiglio” – foram recebidos como símbolos musicais do *Risorgimento* em uma nação dividida, cujo ardor político brilhava na ópera mais do que em um republicanismo pouco organizado. Com algumas exceções, as óperas de Verdi conquistaram os teatros da Itália, da Europa e da América, e o compositor desencadeou uma produção frenética. De fato, desde o sucesso de *Nabucco* em

---

<sup>185</sup> David Kimbell, *Italian Opera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 493.

<sup>186</sup> Kimbell, *ibidem*, 495



1842 até 1850, período da sua vida que ele próprio denominou seus “anos nas galés”, o maestro escreveu nada menos que 13 óperas num espaço de 8 anos.<sup>187</sup>

Mas a sua aclamação quase unânime foi devida a três óperas, escritas uma após a outra, que mudaram a face da *opera seria* italiana: *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) e *La Traviata* (1853). Estas três óperas são um grande exemplo, na obra de Verdi, da aliança entre fórmulas dramáticas de efeito, caracterização musical de personagens e *affetti*, e melodias cantantes a gosto do público. As árias sombrias e melodramáticas e as *cabalettas* marciais do *Trovatore*, o sentimentalismo burguês e a abundância de temas valsantes na *Traviata*, a ousadia expressiva dos recitativos e a inovadora utilização da música para efeitos de *coup de théâtre* em *Rigoletto*, podem ser consideradas, sem hesitação, o auge do melodrama romântico italiano. Estas óperas resultam, também, de uma certa ousadia literária de Verdi. Embora já tivesse lidado com temas pouco usuais em *Macbeth* – uma das pouquíssimas óperas sem uma história de amor – e em *Stiffellio* – ópera centrada em torno de um pastor protestante traído pela esposa, largamente censurada pelas autoridades religiosas da igreja católica – tanto *Rigoletto* quanto *Traviata* são excepcionais para a época. A primeira é uma adaptação da peça *Le Roi S’Amuse* de Victor Hugo, crítica mordaz ao rei Luís Filipe, banida após a primeira apresentação, que também é excepcional pelo fato de todos os personagens, com exceção da inocente Gilda e do inexorável Monterone, serem moralmente dúbios, e pelo fato de o deformado bufão *Rigoletto* – que segundo a tradição seria um personagem *buffo* ou um vilão desumano – assumir uma personagem trágica de fôlego. *La Traviata*, adaptação da famosa *Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho, é uma das raras óperas do período com a ação em época contemporânea – o que não foi aceito pela direção do La Fenice em Veneza, onde a ópera estreou, tendo a ação sido transferida para o século XVII; no conservador teatro italiano, a versão original só foi apresentada a partir de 1880. Ambas as óperas foram submetidas a várias censuras. Já *Il Trovatore*, formalmente mais tradicional, reproduz a fórmula dramatúrgica de suas óperas mais antigas, em uma combinação de eventos tumultuosos intermediados por momentos de urgência lírica ou marcial, quando o enredo se congela em um *tableau vivant*.

A partir de então, Verdi, cujo trabalho era unanimemente respeitado, deixou o ritmo de composição frenético de sua juventude. Sua produção se internacionalizou: compôs *Les Vêpres Siciliennes* (1855) e *Don Carlo* (1867) para o Opéra de Paris, *La Forza del Destino* (1862) para São Petersburgo e *Aída* (1871) para o Cairo. “Uma aproximação com a *grand opéra* francesa era o desenvolvimento crucial na música italiana das décadas de 1850 e 60”.<sup>188</sup> A influência do formato da *grand opéra* é sentida também na sombria ópera *Simon Boccanegra* (1857), e

---

<sup>187</sup> *Nabucco* (1842), *I lombardi alla prima crociata* (1843), *Ernani* (1844), *I due Foscari* (1844), *Giovanna d’Arco* (1845), *Alzira* (1845), *Attila* (1846), *I Masnadieri* (1847), *Macbeth* (1847), *Jérusalem* (1847), *Il Corsaro* (1848), *La battaglia di Legnano* (1849), *Luisa Miller* (1849), *Stiffellio* (1850).

<sup>188</sup> Kimbell, *Italian Opera*, 540.

em *Un Ballo in Maschera* (1859), cujo tema foi retirado de uma peça de Eugène Scribe. A partir de então, o compositor procurava “novas maneiras de abordar a organização da forma musical, o estímulo de um coro e orquestra acostumados a trabalhar em níveis de sofisticação que não faziam parte do teatro italiano”.<sup>189</sup>

A maior contribuição de Verdi para o melodrama italiano foi a afirmação, nas suas óperas da maturidade, da necessidade de continuidade musicoteatral. Na sua produção pós-1850, e mesmo em algumas óperas precedentes, a preocupação com a caracterização dos personagens, bem como com o *éclat* dramático é evidente. Ao mesmo tempo, a utilização da orquestra como um “pano de fundo”, com temas que movem a ação adiante, ou criam momentos de tensão psicológica, foi levada a um nível inexistente nas óperas de Bellini ou Donizetti. No entanto – e talvez o mais surpreendente – é que estas inovações não foram feitas em detrimento das fórmulas tradicionais (dentre as quais o *recitativo-ária-cabaletta* é a mais evidente), mas dentro de seus moldes. Como dramata, Verdi, um revolucionário que nunca rompeu com a tradição, realizou uma concepção individual da ópera como drama. “Um dos caminhos que o compositor seguiu incansavelmente foi a união do recitativo e ária, abandonando a dicotomia aguda entre os dois em favor de formas híbridas de alternância imprevisível, adaptando sua música a qualquer momento do drama”.<sup>190</sup> O maior triunfo de Verdi, portanto, não foi uma revolução da fórmula tradicional da ópera italiana, mas a sua afirmação, criando dentro de seus moldes um verdadeiro drama de *affetti*.

### 2.2.1 Os *Scapigliati* e o Insulto de Boito

Nas décadas de 1860 e 70, no momento em que Verdi era a maior figura do melodrama lírico e da arte italiana, uma contracorrente artística começou a tomar forma. O grupo de poetas, músicos, artistas plásticos e intelectuais, em sua maioria milaneses, que ansiavam por uma mudança no cenário tradicional da arte italiana, rebelando-se contra o formalismo pequeno-burguês da península, buscando inspiração na *bohème* parisiense, na decadência de Baudelaire e na *Gesamkuntswerk* de Wagner, ficou conhecido como *scapigliati*, os “descabelados”. O ethos dos *scapigliati* tem uma relação direta com os *bohémiens* franceses: “seu modo de vida irregular e despreocupado para os ditames europeus da época criava um misto de repulsa e atração. Esses jovens [...] recusavam os valores da arte pelo comércio e pela produtividade”<sup>191</sup> e glorificavam um modo de vida contrário aos valores burgueses. Embora a contraparte italiana do movimento não tenha chegado aos extremos do nomadismo cigano, também causou escândalo na conservadora Milão. Seu líder não-oficial foi o escritor Giuseppe Rovani, morto ainda jovem pelo alcoolismo. Uma perturbadora aura de má-reputação e depravação seguia boa parte

<sup>189</sup> Kimbell, *Italian Opera*, 541.

<sup>190</sup> Carl Dalhaus, *Nineteenth-Century Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989), 207.

<sup>191</sup> Virmond, “Construindo a Ópera Condor”, 33.

destes artistas, sobretudo dois dos poetas mais notórios, Emilio Praga<sup>192</sup> e I. U. Tarchetti. O misticismo sombrio, a morbidez, o comportamento chocante e anti-social da maioria destes artistas causava repulsa em alguns intelectuais contemporâneos. Benedetto Croce descrevia Emilio Praga como um “bebedor de absinto, blasfemador, figurante de orgias, bardo da dúvida e do tédio, convidando o velho Manzoni a morrer, porque já havia soado a hora do Anticristo, entoando hinos aos Sete Pecados Capitais que eram tão caros ao seu coração”.<sup>193</sup> Apesar do comportamento bizarro, não existe um manifesto ou pensamento organizado que traduzisse as aspirações deste grupo. Além de uma refutação do *status quo*, não havia um consenso sobre a sua plataforma ideológica. O devotado *scapigliato* Felice Camerone clamava que a “*scapigliatura* é a negação do preconceito, partidária do Belo e do Verdadeiro, a afirmação da iniciativa individual contra o quietismo”,<sup>194</sup> o que é bastante vago.

Os *scapigliati* tiveram o seu papel na música do período, em figuras como Franco Faccio (1840-1891), compositor de óperas de pouco sucesso, mais tarde um dos maestros mais respeitados da Itália e, sobretudo, um personagem cujo misto de iconoclastia, erudição e furor caótico tanto chocou quanto marcou o meio artístico da época: o intelectual, poeta, libretista, compositor e crítico musical Arrigo Boito (1842-1918). Se a sua ousada plataforma artística não encontrou uma realização musicalmente concreta na sua única ópera *Mefistofele* (1868), suas idéias traduziram a aspiração de vários músicos do período. Embora não tenha havido um confronto direto entre nenhum dos jovens *scapigliati* e Verdi, o maestro, como representante do melodrama italiano de sua época, não podia fugir à mira da crítica iconoclasta de Boito. Ficou célebre o episódio do poema que Boito escreveu em honra a Franco Faccio, saudando a estréia de sua ópera *I Profughi Fiamminghi* (1863), intitulado *Ode à Arte Italiana*. Ousado, Boito proclamou:

À saúde da Arte italiana!  
Para livrá-la um pequeno momento  
Das amarras do velho e do cretino  
Jovem e sã  
Talvez já tenha nascido aquele que sobre o altar  
Reerguerá a arte, casta e pura  
Sobre aquele altar violado como um muro  
De lupanar<sup>195</sup>

Não houve citação do nome de Verdi, que conhecera Boito brevemente e o tratara de maneira civil. O maestro, no entanto, ao ler o poema publicado em um jornal, tomou o “velho”

---

<sup>192</sup> Carlos Gomes compôs quatro canções sobre poemas de Emilio Praga: *Notturmo* (1866), *Il Brigante* (1884), *Bella Tosa* (1884) e *Canta Ancor* (1880).

<sup>193</sup> Benedetto Croce *apud* Kimbell, *Italiano Opera*, 570.

<sup>194</sup> Felice Camerone *apud* Kimbell, *ibidem*.

<sup>195</sup> “*Alla salute dell’Arte italiana! / Perché la scappi fora un momentino / Dalla cerchia del vecchio e del cretino / Giovane e sana / Forse già nacque chi sovra l’altare / Rizzerà l’arte, verecondo e puro / Su quell’altar bruttato come un muro / Di lupanare*”. Arrigo Boito *apud* Kimbell, *Italian Opera*, 573.

e o “cretino” como insultos pessoais, e sentiu-se profundamente ofendido. Em uma carta à condessa Clarina Maffei, sua amiga, confessou:

Eu li um artigo de jornal onde encontrei palavras como Arte, Estética, Revelações, o Passado, o Futuro, etc. etc. Confesso que (grande ignorante que sou!) não compreendi nada. Por outro lado, não tenho conhecimento nem do talento de Faccio, nem de sua ópera. [...] Finalmente, se Faccio, como seus amigos dizem, encontrou novos caminhos, se Faccio está destinado a restaurar a arte, atualmente “tão feia quanto o fedor de um bordel”, ao seu devido altar, tanto melhor para ele e para o público. Se ele se desencaminhar, como outros afirmam, então que ele retorne ao caminho justo, se acredita nele e se isso lhe parecer certo.<sup>196</sup>

Seriam anos até que Verdi se dirigisse novamente a Boito. Este colaborou com o compositor na revisão de *Simon Boccanegra* (1881), e produziu o libreto das duas últimas óperas de Verdi, as shakespearianas *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893).

### 2.2.2 A Transição

A partir da década de 1860, a ópera italiana passou por um período conturbado, para alguns uma verdadeira “crise” musical; para outros, um período de “transição” entre Verdi e Puccini. Seja como se quiser intitulá-lo, este período foi povoado por compositores – alguns mais bem-sucedidos que outros – que continuaram a se aproximar do formato da grand opéra, tentando desenvolver uma linguagem musico-dramática mais concisa e contínua.

O interesse pela produção francesa e alemã indicava uma abertura da cultura italiana para a Europa, mas não produziu de imediato os efeitos esperados. A grand opéra era muito cara para um sistema teatral como o italiano, baseado em uma rede de teatros de província, sem avultadas subvenções estatais. Quando Verdi era o jovem, o normal seria escrever três ou mais óperas por ano, já contando que um único sucesso compensaria vários fracassos. Agora, a elaboração de uma partitura demandava tempo e dinheiro, e um único insucesso podia comprometer uma carreira inteira. Na Itália, onde os compositores se formavam mais no teatro que na escola, muitos talentos definharam antes de adquirir a necessária experiência.<sup>197</sup>

Neste período, vários outros compositores gravitaram, com maior ou menor presença, nos teatros líricos peninsulares, mas sem atingir o grande prestígio de Verdi, que após a *Aída* mergulharia em um silêncio de uma década. Dante Marchetti havia obtido certo sucesso com seu *Ruy Blas* (1869), mas não conseguiu repeti-lo com *Romeu e Julieta*. Almicare Ponchielli não fora bem recebido com sua versão de *I Promessi Sposi* (1856), teve sucesso moderado com *I Lituani* (1874) e apenas em 1876 seria aclamado com *La Gioconda*, que se tornou uma das mais conhecidas da época. Compositores como Faccio, Petrella e Boito, tiveram pouca expressividade – Boito era muito mais reconhecido pelo seu calibre intelectual que pela sua música. Havia um grupo mais antigo de compositores que se repetiam, sem buscar inovações, como

<sup>196</sup> Carta de Giuseppe Verdi a Clarina Maffei, 11 de dezembro de 1860, in Osborne, *Verdi*, 207.

<sup>197</sup> Mammì, *Carlos Gomes*, 42.

Paci e Cagnoni. Havia um grupo muito jovem, que ainda freqüentava os bancos escolares e somente mostrariam sua produção mais tarde (Mascagni, Puccini, Leoncavallo) quando seriam conhecidos como a *giovane scguola*. Este era o conjunto de artistas italianos contemporâneos a Carlos Gomes – que estabeleceu relações amigáveis especialmente com Ponchielli – e de cujas idéias, provavelmente, compartilhava. Não é questão de dizer que este era um grupo organizado de qualquer forma, mas existem algumas características em comum na produção dos compositores da transição (Ponchielli, Gomes, Catalani, Boito), decorrentes sem dúvida da aproximação do formato já internacionalizado da *grand opéra* francesa: “o gosto pela grandiosidade cênica, um tratamento diferenciado da orquestra, modificações na abordagem da vocalidade e o abandono das fórmulas usuais”.<sup>198</sup>

Arrigo Boito, que se aproximara das idéias de Wagner, clamava por uma revolução no melodrama italiano, que resultaria do abandono da *solita forma*<sup>199</sup> dramática:

Existem na linguagem dos homens palavras e significados que são facilmente confundidos, especialmente na estética, e é útil desembaraça-los; duas dessas palavras são forma e fórmula. Os Latinos, que sabiam o que era o que, fizeram da primeira o diminutivo da segunda... E é necessário declarar logo que desde que a ópera existiu na Itália, até os nossos tempos, nós nunca tivemos uma forma operística verdadeira, mas sempre apenas o diminutivo, a fórmula... As designações: ária, rondo, cabaletta, stretto, ritornello, pezzo concertato, todas estão lá, para inspeção, confirmando a verdade dessa assertiva. A hora chegou para uma mudança de estilo; a forma, atingida amplamente em outras artes, deve se desenvolver, também, na nossa; o seu tempo de maturidade já deveria ter chegado; deixemos que ela tire a toga praetexta e assuma a toga virilis, que ela mude de nome e construção, e em vez de dizermos libretto, o termo da arte convencional, digamos e escrevamos tragédia, como os Gregos os faziam.<sup>200</sup>

No entanto, o ousado Mefistofele de Boito, embora tivesse um dos melhores libretos já escritos até então, falhou em expressar musicalmente a revolução almejada pelo poeta. Nas palavras de Kimbell, “a música é mais interessante do que bela, mais curiosa do que expressiva ou poderosa”.<sup>201</sup> O irônico estilo *scherzoso* de “*Ave signor!*” ou “*Son lo spirito che nega*”, e o lirismo de “*L'altra notte in fondo al mare*”, perdem-se no meio de uma música escassa, despida ao essencial mais banal – de certa forma, um niilismo musical interessante, mas pouco efetivo.

O próprio Verdi, que há muito havia abandonado a ópera patriótica, debruçava-se sobre os problemas da continuidade, da falta de potencial dramático das antigas fórmulas, da necessidade de uma linguagem musical que expressasse as paixões violentas dos personagens.

Eu sou a última pessoa que precisa defender o meu próprio período ou acusar outros do passado, mas seria fácil apontar, mesmo em algumas obras-primas da ópera de uma época anterior, a tola convencionalidade dos números, o pedantismo dos pezzi concertati, a melodia freqüentemente se transformando em exercícios de canto, ex-

<sup>198</sup> Cesari *apud* Virmond, “Construindo a Ópera Condor”, 40.

<sup>199</sup> Para uma definição de *solita forma*, ver capítulo 4 desta dissertação.

<sup>200</sup> Arrigo Boito *apud* Kimbell, *Italian Opera*, 580.

<sup>201</sup> Kimbell, *ibidem*, 575.

pressão falsa, uma partitura dura, pesada e monótona sem poesia e acima de tudo sem propósito. Nós também temos as nossas falhas, e elas são consideráveis, mas há menos convencionalismo, mais verdade dramática na forma; os ensembles falam uma linguagem própria das paixões expressadas (uma linguagem feia, talvez, mas é um grande passo à frente); a expressão é mais verdadeira; e acima de tudo a partitura tem um significado e propósito que não tinha antes.<sup>202</sup>

Estas eram, grosso modo, as aspirações musicais dos compositores deste período, e podemos crer que Carlos Gomes compartilhou dessas aspirações, que se refletiram no *Guarany* e na sua produção subsequente.

## 2.3 Meyerbeer e a *Grand Opéra*

Quando Carlos Gomes chegou a Milão, em 1864, um dos compositores mais famosos na Itália não era um italiano, mas um judeu alemão que, na juventude, adotara a forma italiana de seu primeiro nome, ficando desde então conhecido como Giacomo Meyerbeer. Meyerbeer foi descoberto por Clementi, que fora seu professor em Berlim; estudou na Itália na década de 1810 e escreveu algumas opere serie, dentre elas *Il Crociato in Egitto* (1824), a última ópera com um personagem para castrato de que se tem notícia. Mas foi em 1831, com *Robert le Diable*, que Meyerbeer se tornou um dos compositores mais famosos de sua época, conquistando Paris e o resto do mundo ocidental. Várias de suas óperas ganharam versões em italiano (*Roberto il diavolo*, *Glio Ugonotti*, *La Stella del Nord*, *L'Africana*). Em uma temporada, *L'Africana* chegou a ter mais de 30 récitas no Scala de Milão.

A morte prematura do compositor, em 1864, apenas aumentou a fama de suas óperas, que chegaram também ao Brasil em suas versões italianas. No entanto, tendo sofrido ataques de Richard Wagner, estes sempre repetidos por seus admiradores e por outros seguidores do movimento anti-semita (bastante difundido no século XIX), o nome de Meyerbeer começou a perder prestígio, e suas óperas a serem vistas como espetáculos espalhafatosos sem verdade dramática. Embora suas óperas tenham sido bastante representadas até o início do século XX, depois da II Guerra Mundial, seu nome ficou esquecido. Meyerbeer é, até hoje, considerado um compositor “obscuro”, porém sua obra tem sido resgatada em novas produções. E se hoje poucos se lembram de sua música, não se pode ignorar o fato de que ele chegou a ser tão famoso quanto Giuseppe Verdi e, junto com o próspero e famosíssimo poeta e libretista francês Eugène Scribe, o seu nome permanece associado ao grande e pomposo espetáculo cênico que era a grand opéra francesa.

Eugène Scribe foi o libretista da grande maioria das óperas parisienses do período. Sua dramaturgia é grandemente influenciada pelas idéias de Victor Hugo, propostas em seu prefácio de *Cromwell* (1827), que já haviam causado uma revolução no conservador meio tea-

---

<sup>202</sup> Giuseppe Verdi *apud* Kimbell, *Italian Opera*, 554.

tral francês.<sup>203</sup> Além de defender a apresentação de “quadros” em vez de “descrições” e “cenar” em vez de “narrativas”, uma das idéias mais presentes em Hugo é preferir a *cor local*<sup>204</sup> dos romances históricos à “palidez marmórea” da história e mitologia clássicas. Embora já haja exemplos de óperas com temática histórica em detrimento dos temas clássicos no final do século XVIII – o poema pseudo-celta Canção de Ossian de James McPherson conquistou toda uma primeira geração de românticos, e este fenômeno também foi sentido na ópera, a ponto de *La donna del Lago* (1819) de Rossini ser percebida por Stendhal como uma verdadeira experiência ossiânica – foi a partir da década de 1820, com os libretos de Scribe, que os temas românticos foram “canonizados” na ópera. Algumas das óperas mais famosas do período exemplificam o tipo de tema favorecido neste gênero.

A grand opéra tomou forma a partir da década de 1830, com *La Muette de Portici* (1828) de Auber, *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, e *Robert le Diable* (1831) de Meyerbeer. Originalmente, o termo *grand opéra* não significava nada além de uma ópera com um tema sério que era completamente musicada, com recitativo *accompagnato*, ao contrário da *opéra comique*, onde os números musicais eram separados por diálogos. A partir de 1830, no entanto, passou a se referir a um gênero de ópera que mudava o foco das árias para grandes cenas de coros ou conjuntos, substituindo os temas clássicos da história e mitologia antigas por temas da história romântica (preferencialmente da Idade Média ou Idade Moderna). O princípio deste gênero de ópera era alternar abruptamente cenas de grandes massas e romances íntimos e apaixonados, coloraturas floreadas e explosões de paixão, solos instrumentais e efeitos orquestrais violentos. Este gênero de ópera conheceu uma fama tão grande porque, sem dúvida, o público burguês se identificava com a estética do grandioso e do espetáculo. Segundo Dalhaus, “essa acumulação de aparelhagens, o conjunto de efeitos orquestrais, de coros e de solos, também expressa uma estética burguesa com uma concepção de arte que inclui tanto um gosto por novas e surpreendentes tecnologias quanto um deleite nos luxos que reafirmavam ao público da ópera seu status na sociedade”.<sup>205</sup>

O gênero “concedia muita importância à orquestra, às formas sinfônicas e aos efeitos de orquestração com grande poder de impressionar as platéias. Seus maiores representantes foram Jacques Halévy e Giacomo Meyerbeer, que exerceram alguma influência sobre compositores como o próprio Wagner, Verdi e Carlos Gomes”.<sup>206</sup> Kimbell lembra que, a exemplo de Verdi, “Filippo Marchetti, o brasileiro A. Carlos Gomes – residente na Itália durante muitos

---

<sup>203</sup> Ver capítulo 3 desta dissertação.

<sup>204</sup> O conceito de *couleur locale* foi reinterpretado na música e, sobretudo, na ópera do período, e teve grande influência no melodrama italiano, sobretudo em Verdi. Ver capítulo 4 desta dissertação.

<sup>205</sup> Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, 125.

<sup>206</sup> Nogueira, *Muito Além do Melodrama*, 132-133.

anos desde 1864 – e especialmente Almicare Ponchielli também achavam o formato da *grand opéra* irresistível”.<sup>207</sup>

Dentre as características principais da estrutura da *grand opéra*, podemos destacar: (1) a divisão da ópera em cinco atos – reminiscência da dramaturgia francesa clássica, onde todos os dramas têm essa divisão; (2) a presença de um balé em quatro ou mais movimentos, apresentando em cena sempre um grande corpo de baile – ao contrário da tradição italiana, o balé esteve presente na ópera francesa desde o período barroco; (3) grandes cenas de multidão, ilustrando manifestações cívicas, festas, momentos de agitação ou revolta; (4) uma grande oração ou cena religiosa, envolvendo o coro e um ou mais solistas; (5) grandes cenas de *ensemble* ou *pezzi concertati*, quando os personagens principais expressam diferentes emoções, acompanhados por grande coro. Em decorrência do importante elemento visual, quase pictórico do gênero, a configuração dramática da *grand opéra* é organizada em *tableaux vivants* (quadros vivos) móveis ou estáticos. Estes “quadros” são interrompidos por momentos de grande choque, quando a trama muda subitamente.

A erupção súbita e a pausa são lados opostos da mesma moeda. E se na *grand opéra* [...] os momentos isolados capturados em *tableaux* são repetidamente ora festivos, ora de espanto, [...] o padrão fundamental da dramaturgia do “choque” de Scribe é a mudança súbita de um destes estados para o outro. É o *éclat*, o evento não previsto, chegando como um raio, que leva a trama para adiante em um impacto e dá as premissas para o próximo *tableau*.<sup>208</sup>

### 2.3.1 Opéra Exotique

Além de temas da história moderna e medieval, lendas celtas ou teutônicas revisitadas, a *grand opéra* francesa – e, em consequência, o melodrama italiano da segunda metade do século XIX – extraiu grande inspiração de temas exóticos, romances e tramas ambientadas no Oriente próximo (mundo árabe e Índia), no Oriente longínquo (China, Japão, Birmânia), ou nas selvagens África e América. Trata-se, bem certo, de um Oriente ou uma América ficcional, com todas as cores exuberantes, místicas ou pitorescas que as palavras adquiriram nas artes e no senso comum europeu – em outras palavras, uma geografia do imaginário. Em seu famoso tratado *Orientalismo*, Edward Said atesta:

O Oriente era praticamente uma invenção européia e fora desde a Antiguidade um lugar de seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias. [...] O Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem,

---

<sup>207</sup> Kimbell, *Italian Opera*, 541.

<sup>208</sup> Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, 127.



idéia, personalidade, experiência contrastantes. [...] O Oriente é uma parte integrante da civilização e da cultura material européia.<sup>209</sup>

Um espetáculo grandioso como a *grand opéra* não negligenciaria o fascínio que o Outro exercia sobre o público burguês. A temática exótica na ópera, sem dúvida, não foi uma exclusividade do século XIX. O espírito etnológico do iluminismo francês instigou, na geração de Voltaire e Rousseau, um grande interesse em povos orientais, como os turcos ou os chineses, e nos aborígenes das colônias norte-americanas do Canadá e da Louisiana. Vários romances e tratados foram escritos. *Les Natchez* (1800) e *Atala* (1801) de Chateaubriand, e *Paul et Virginie* (1878) de Bernardin de Saint-Pierre são reflexos tardios dessa geração. A ópera também seguiu o interesse da literatura, e óperas como *Les Indes Galantes* (1735) de Jean-Philippe Rameau, ou *Montezuma* (1755) de Carl Heinrich Graun, não ficam fora de contexto.

No entanto, a partir do século XIX, com a rápida expansão das colônias européias na África e em países do Oriente distante, e o surgimento de centenas de relatos de viajantes e romances em terras distantes – das muitas edições das *1001 Noites*, às *Orientales* de Victor Hugo, aos contos do inglês Rudyard Kipling – a fascinação pelo Outro não-europeu contagiou a burguesia européia durante todo um século. Vale ressaltar que o “exótico” se refere ao estrangeiro, qualquer coisa que não faz parte da civilização Ocidental. “De maneira geral, exotismo neste repertório [ópera exótica] é Oriental (geralmente Oriente próximo ou Médio) ou Americano. O Oriente do século dezenove é, no entanto, extremamente vago. Pode significar o Levante, Egito, Síria, Líbano, Palestina, a costa do Norte da África, e mesmo a Espanha”.<sup>210</sup> Foi “um fenômeno da história cultural que se multiplicou na pintura pós-Delacroix não menos que na literatura pós-hugoliana”.<sup>211</sup> Como resultado, temas exóticos abundavam nas óperas da segunda metade do século XIX: *Lalla Roukh* (1862) de David, *La Reine de Saba* (1862) de Gounod, *Les Pêcheurs de Perle* (1863) de Bizet, *Le Roi de Lahore* (1877) de Massenet, *Lakmé* (1883) de Delibes, *L’Africaine* (1865) de Meyerbeer e *Aída* de Verdi – sem mencionar a *Odalea* (1891) de Carlos Gomes. O exotismo estava presente nos cenários e no figurino, pontuado aqui e ali por cromatismos ou escalas estranhas e, principalmente, no balé exótico, um elemento crucial deste gênero.

Não é mera coincidência que *L’Africana* de Meyerbeer tenha emplacado no *La Scalla*, entre 1866 e 1868, não menos que 34 réctas e que, em 1870, um jovem compositor brasileiro tenha conseguido um impressionante sucesso com uma opera ballo de tema exótico, *Il Guarany*.

---

<sup>209</sup> Edward Said, *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente* (São Paulo: Companhia das Letras, 2007): 27-28.

<sup>210</sup> Hervé Lacombe, “The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862”, *Cambridge Opera Journal*, vol.11, nº2 (jul./1999), 135-158, <http://www.jstor.org/stable/823716>

<sup>211</sup> Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, 303.

## 2.4 Un Povero Selvaggetto

A correspondência de Carlos Gomes e Francisco Manoel da Silva foi interrompida com o falecimento do velho compositor. Embora possamos imaginar que o jovem tenha se entristecido com a notícia, sua produção não parou – pelo contrário, pareceu acelerar-se. Em 1865, seu primeiro professor, Lauro Rossi, foi substituído por Alberto Mazzucato, compositor, crítico musical, maestro e literato. Este, segundo o biógrafo Marcus Góes, não tinha a monotonia e o rigor de Rossi, e foi o professor preferido de Carlos Gomes e de muitos outros alunos (inclusive do jovem Arrigo Boito). A relação com Mazzucato, homem bastante ativo no meio literário e musical de Milão, pode ter ajudado Carlos Gomes a fazer contatos. Mazzucato era um dos artistas que protestavam por uma inovação dramática na ópera; era também, um dos sustentadores do movimento dos *scapigliati*. É nessa época que Gomes entrou em contato com eles e, provavelmente foi exposto às suas novas idéias – adivinhar precisamente que impacto ou influência estas idéias tiveram na produção do compositor brasileiro, pertence ao reino da especulação. Não podemos saber qual a relação de Carlos Gomes com Boito (apenas mais tarde entraram em contato direto, quando Boito iniciou o libreto da *Maria Tudor*), mas ambos faziam parte do mesmo meio musical onde a ansiedade pela mudança gerava um experimentalismo um tanto desajeitado, embora cheio de idéias interessantes.

Em 1866, Carlos Gomes terminou os seus estudos e, após um exame a portas fechadas, foi julgado merecedor do título de Maestro Compositore pela comissão de examinadores – fazia parte da comissão, além de Mazzucatto e outros professores, Pasquale Bona, hoje lembrado pelos seus métodos de solfejo e leitura musical. Meses depois, já havendo escrito algumas pequenas peças para canto e piano, Gomes conseguiu entrar em contato com o mundo editorial de Milão. Ele escreveu uma carta à esposa de Francesco Lucca, um dos principais editores da Itália, pedindo-lhe que publicasse uma canção que escrevera. Nesta carta, declara em um *post scriptum*: “A minha ortografia é mais brasileira que italiana... mas... peço-vos para não rir, por piedade”.<sup>212</sup>

No entanto, o *brasiliano* que nem sequer dominara a língua italiana estava cheio de ânimo e vontade de produzir, e conseguiria emplacar um grande sucesso ainda no ano de 1866: a revista teatral<sup>213</sup> *Se sà minga*, no Teatro Fossati, que já freqüentava há algum tempo. A revista escrita por Antonio Scalvini – a quem havia encomendado o libreto do Guarani – e pelo Maestro Gomes chamou a atenção dos jornais milaneses, e as melodias ficaram bastante populares, espalhando-se por toda a cidade. Gomes e Scalvini apresentaram a revista “à moda parisiense”,

---

<sup>212</sup> “*La mia ortografia è più brasiliana che italiana... pero... vi prego di non ridere per pietà*”. Carta de Carlos Gomes a Giovannina Strazza, 30 de setembro de 1866, in Vetro, *Carteggi Italiani*, 87.

<sup>213</sup> A revista foi um gênero teatral bastante prolífico no século XIX e no início do século XX, de gosto marcadamente popular. De teor cômico e satírico, o espetáculo fazia uma revisão dos fatos políticos e sociais mais importantes do ano que se acabava, alternando críticas e piadas a música e dança.

novidade para os italianos, também em outras cidades da península. Depois do sucesso de *Se sà minga* na Itália, e de todas as críticas favoráveis nos jornais, Gomes teria ainda mais um sucesso moderado, outra revista musical, *Nella Luna* (1868), estreada no Teatro Carcano. Num período em que a música ligeira de Offenbach começava a concorrer em popularidade com a ópera italiana no resto da Europa, emplacar duas revistas musicais em Milão era um feito bastante significativo. Mais tarde, Carlos Gomes diria que aquela simples “música de realejo” o ajudara a fazer sua fama na Itália.

Foi neste período que foi publicada em Milão uma interessante quadrinha: “*Guarda po che caso strano / Un parmense e un indiano / Scrivon musica a milano*”.<sup>214</sup> Embora bem-humorada, a quadrinha denota o preconceito dos milaneses que, embora vivendo num país de maioria agrícola, sentiam-se tão civilizados a ponto de igualar um nativo da região de Parma (terra de fazendeiros e camponeses) a um “índio” brasileiro, ambos na qualidade de selvagens e incultos, ironizando o fato de que estes escreviam música de sucesso na cosmopolita Milão. Imagens de Carlos Gomes com sua vasta cabeleira e sua pele bronzeada, que fascinava os milaneses, demonstrando um homem rude, são recorrentes na imprensa do período – o Brasil, no pensamento europeu, ainda era a terra dos índios canibais de Montaigne e Hans Staden.

É um cavalheiro: nele tudo é nobre; mas é uma nobreza toda nua, é uma nobreza primitiva, aborígene. De estatura mais que média, corpulento, musculoso. Tem cabelos grossos, ondulados, longuíssimos, desarrumados e negros; sobrelance e bigode espessos e negros como o ébano; o olho inteligente, vivaz, inquietíssimo. De longe poderíamos dizer que é cantabro ou lusitano, mas não de perto. A cor de bronze de seu rosto, uma certa proeminência na face, a pequenez dos pés e das mãos, certas manchas amarelas, das quais é manchado o seu olho, os dentes pequenos e brancos de marfim, o calo dos tomadores de mate na sua língua, o olhar torvo, incerto, meditabundo; tudo isso diz, sem dúvida, que Gomes é um aborígene americano.<sup>215</sup>

Esta descrição exótica, que transforma Carlos Gomes em um verdadeiro selvagem americano, dificilmente vem à nossa mente quando vemos a foto do jovem compositor datada do ano da estréia do *Guarany* (ver página seguinte). A despeito do interesse que sua figura supostamente pitoresca causava nos italianos, a imagem revela duas interessantes facetas do jovem: o cabelo comprido e ondulado, embora bem penteado para trás, aponta uma veia boêmia; já o bigode encerado e o cavanhaque bem-aparado revelam-no cosmopolita, cuidadoso com a aparência e, provavelmente, um conquistador inveterado.

---

<sup>214</sup> “Olhem só que caso estranho / Um parmense e um índio / Escrevem música em Milão”, in Góes, *A Força Indômita*. O parmense é outro autor de teatro de revista da época, Constantino Dell’Argine.

<sup>215</sup> “È un gentiluomo: in lui tutto è nobile; ma è una nobiltà tutta nuda, è una nobiltà primitiva, aborígene. Di statura più che media, corpulento, muscoloso. Ha capelli folti, arricciati, lunghissimi, incolti e neri; sopracciglia e mustachi spessi e neri come l’ebano; l’occhio intelligente, vivace, inquietissimo. Da lontano lo si potrebbe dire cantabro o lusitano, da vicino non mai. Il colore di bronzo del suo volto, una certa prominenza nei zigomi, la piccolezza dei piedi e delle mani, certe macchie gialle, delle quali è chiazzato il suo occhio, i denti minuti e bianchi d’avorio, il callo dei tomadores de mate nella sua lingua, lo sguardo torvo, incerto, meditabondo; tutto ciò ti dice a non dubitare, che Gomes è un aborigeno americano”. *Gazzetta di Milano*, s/d, in Góes, *A Força Indômita*.



**Figura 10. Foto de Carlos Gomes feita em Milão (1870).**

Mesmo seu amigo próximo, o libretista e crítico scapigliato Antonio Ghislanzoni, descrevia-o baseado na concepção européia do selvagem inculto, com um comportamento irracional, dominado por paixões primitivas e arrebatadoras.

Quando Gomes vai pelas nossas ruas – sempre sozinho e absorto – nos o diríamos um selvagem, transportado de súbito e por encanto no belo meio de nossa Milão. Gomes [...] parece que a cada passo suspeita de um precipício, uma traição, em cada pessoa um inimigo. Este seu impulso primitivo, seu agir espantado, e o seu olhar sombrio que parece sinistro, o fazem julgar por muitos misantropo. Gomes não o é, tem um coração nobre e generoso, cheio de afeto pelos amigos, de entusiasmo pela sua arte, mas ama, adora, se entusiasma ao seu modo: como um verdadeiro selvagem.<sup>216</sup>

Esta relação tornou-se comum, sobretudo, por causa do sucesso que teria a sua ópera exótica *Il Guarany*, e da grande novidade que era ter um nativo latino-americano compondo sobre um libreto de seu próprio país.

<sup>216</sup> “Quando Gomes va per le nostre vie – sempre solo ed assorto – lo si direbbe un selvaggio, trasportato di botto e per incanto nel bel mezzo della nostra Milano. Gomes [...] pare che ad ogni passo sospetti un precipizio, un tradimento, in ogni persona un nemico. Questo suo incenso primitivo, quel suo fare spaventato, ed il suo sguardo tanto cupo da parere sinistro, lo fecero giudicare da molti misantropo. Gomes non lo è, ha un cuore nobile e generoso, pieno d'affetto pegli amici, d'entusiasmo per l'arte sua, ma ama, adora, s'entusiasma a modo suo: da vero selvaggio”. Ghislanzoni, *Gazzetta di Milano*, 1878, in Góes, *A Força Indômita*.

Carlos Gomes, um pouco selvagem em todas as suas coisas, o é em grau superlativo nos ensaios de suas óperas [...]. Gomes não fala, não corrige, não admoesta, não ensina, não pede, não suplica como fazem todos os outros maestros; nada disso. Gomes, quando a execução não é segundo as suas idéias, pula da cadeira, puxa os cabelos da sua juba leonina, se mete a correr como o possesso pelo palco; e brada gritos ensurdecedores, que se assemelham perfeitamente ao alarido selvagem do Guarani, do Chaco ou do Puelche.<sup>217</sup>

Depois do seu sucesso, Carlos Gomes pôs-se a trabalhar no libreto inacabado que tinha em mãos. Após um desentendimento com Scalvini, recorreu a um outro empresário, Carlo D'Ormeville, para terminar o libreto da sua ópera nacional. É possível que o próprio Gomes já almejasse ver a sua ópera encenada no Scala de Milão – o maior teatro da Itália, e um dos mais difíceis, cujo público desdenhara até mesmo Verdi! Aliás, o biógrafo Marcus Góes apresenta um interessante documento, espécie de carta de apresentação que Gomes escreveu em julho de 1869, mostrando seus méritos como compositor e advogando a causa de sua grande ópera intitulada *Il Guarany*, pedindo que esta seja encenada na temporada de 1869-70. O brasileiro proclama:

O abaixo assinado não é noviço na arte, tendo já feito executar no Teatro Imperial do Rio de Janeiro duas óperas suas intituladas A noite do castelo e Joanna de Flandres e, em Milão, compôs a música do famoso Se sa minga de Scalvini, e fez imprimir uma ou-tra infinidade de suas composições as quais lhe valeram a simpatia geral. O abaixo assinado, fiado conseqüentemente nos estudos percorridos, envaidecido pelo bom êxito que obtiveram suas composições musicais, ousa esperar favorável adesão ao seu desejo acima exposto, e antecipa, por isso, sinceros agradecimentos.<sup>218</sup>

A quem o documento era destinado, não se sabe. O que nos parece uma grande ousadia de Gomes, na verdade não é tão implausível. Tradicionalmente, o teatro Scala era obrigado a apresentar, toda temporada, uma *opera d'obbligo*, ópera nova e de preferência de um compositor desconhecido (foi assim que Verdi conseguiu encenar o seu longínquo *Finto Stanislao* em 1840, seu maior fracasso). Gomes já tinha contatos com a casa Lucca. Mas foi a sua relação com o poeta *scapigliato* Aleardo Aleardi, afirma Góes, que rendeu ao brasileiro o apoio do qual ele necessitava. Aleardi era bem relacionado em Milão, e freqüentava o célebre salão da Condessa Clarina Maffei, uma dama culta e bastante influente. Seu salão era freqüentado por músicos, intelectuais e artistas de destaque. Aleardi apresentou Gomes a Maffei, que deve ter se

---

<sup>217</sup> “Carlos Gomes, un pò selvaggio in tutte le sue cose, lo è poi in grado superlativo alle prove delle sue opere [...] Gomes non parla, non corregge, non ammonisce, non insegna, non prega, non supplica, come fanno tutti gli altri maestri; niente di tutto ciò. Gomes, quando l'esecuzione non è a seconda delle sue idee, balza dalla seggiola, caccia le mani nella sua chioma leonina, si mette a correre come un ossesso per il palcoscenico; e manda fuori della grida assordanti, che assomigliano perfettamente all'alarido salvaje del Guarany, del Ciaco o del Puelche”. Ghislanzoni, *Gazzetta di Milano*, 1878, in Góes, *A Força Indômita*.

<sup>218</sup> “Il sottoscritto non è novigio all'arte, avendo già fatto eseguire al Teatro Imperiale di Rio de Janeiro due sue opere intitolate *La Notte del Castello* e *Giovanna di Fiandra*, ed in Milano há posto la musica al famoso *Se-sa-minga* di Scalvini ed a dato alla stampa un'altra infinita di sue composizioni che gli meritano la generale simpatia. Il sottoscritto fidato quindi negli studi percorsi lusingato dal buon esito che ottennero le sue Musicali Composizioni, osa sperare favorevole adesione al suo desiderio sopra esposto, ne anticipa sinceri ringraziamenti”. Antonio Carlos Gomes apud Góes, *A Força Indômita*, 98.

deleitado com a presença de um autêntico e pitoresco brasileiro em seu nobre salão. O maestro é descrito pela sua “bastíssima cabeleira desgrenhada, de olhos negros ardentes como carvões acesos, verdadeiro tipo de selvagem genial”.<sup>219</sup> Góes cita um trecho da carta de recomendação de Aleardi: “Agradeço por sua bondade para com o jovem Gomes. Ele tem necessidade de ser recomendado à plêiade dos poderosos que reinam na Scala; mas o *povero selvaggetto* não tem coragem de lhe pedir isso. Venha a senhora, misericordiosa, se possível, em socorro à sua timidez”.<sup>220</sup>

O maestro Gomes, confundido com os selvagens de sua ópera, podia vir de um país que era, para os italianos, tão selvagem quanto o Congo ou a Birmânia, mas conseguiu conquistar os corações de empresários, maestros e cantores. Segundo Góes, influíram na escolha da sua ópera para o Scala seu antigo professor, Alberto Mazzucato, Eugenio Terziani, maestro regente do teatro, e o editor Francesco Lucca. No entanto, os elementos exóticos do libreto – um tema ao gosto do momento – e a própria qualidade da partitura, não podem ser ignorados. É bem possível que Gomes, assim como seus “contatos”, anteviessem o provável sucesso de *Il Guarany*. A ópera, finalmente, foi aceita para a temporada, e estreou em 19 de março de 1870. E assim, o *povero selvaggetto* brasileiro conquistou o Scala de Milão.

---

<sup>219</sup> Raffaello Barbiera *apud* Góes, *A Força Indômita*, 100.

<sup>220</sup> Aleardo Aleardi *apud* Góes, *ibidem*.

## CAPÍTULO 3 – O REI DA FLORESTA:

### *Il Guarany* como Drama Romântico

*Pery m'appella in sua favella  
L'eroico popolo dei Guarany  
Di regi figlio, non v'ha periglio  
Che arretar pavidò vegga Pery!  
Il Guarany, Ato I, Cena 2*

Enquanto o índio falava, um assomo de orgulho selvagem da força e da coragem lhe brilhava nos olhos negros e dava certa nobreza ao seu gesto. Embora ignorante, filho das florestas, era um rei; tinha a realza da força. – **O Guarani, José de Alencar**

### 3.1 Dramaturgia Romântica e Melodrama

Para alguns, pode parecer estranho iniciar a análise de uma ópera pelo seu libreto. No entanto, na música do século XIX, o libreto de uma ópera – ou o programa, no caso da música sinfônica – tinha um papel orgânico, determinando o “caráter” da música, a “cor” do material temático a ser utilizado pelo compositor. Portanto, ao abordar o libreto, entrevemos a estrutura dramática da obra, os temas sobre os quais os diferentes *tableaux* musicais foram pintados. É preciso ter extrema cautela em, ao evitar o pensamento ingênuo de que a palavra “explica” a música, incorrer no erro de ignorar a influência do texto literário na caracterização musical – sobretudo na ópera italiana do século XIX.

Na introdução de sua obra *Nineteenth-Century Music*, Dalhaus aponta para a queda de prestígio do “elemento literário na cultura musical” – elemento esse sem o qual, segundo o autor, a música vocal do século XIX seria inconcebível. Em outras palavras, “a tendência do século XIX de ver obras instrumentais como música vocal, fornecendo-lhes um texto imaginário, deu lugar a uma inclinação oposta de ouvir a música vocal instrumentalmente e ignorar o texto”.<sup>221</sup> Dalhaus constata que negligenciar o texto é uma característica da estética musical praticada no século XX, e alerta que, quando reduzimos peças vocais a música absoluta ao ouvi-las “instrumentalmente”, nós as sujeitamos a uma estética dentro da qual não foram concebidas. No século XIX, a música vocal fazia parte tanto da cultura musical quanto da cultura literária burguesa. Os libretos de ópera eram publicados por editoras e vendidos em casas de música, servindo tanto como leitura preparatória para uma performance quanto para serem lidos durante a apresentação.

O libreto da ópera *Il Guarany* é uma adaptação do romance de folhetim *O Guarani*, de José de Alencar. Temas retirados da literatura romântica (Byron, Scott, Hugo, Schiller) eram praticamente a norma na ópera do século XIX. Além disso, a temática indianista se encaixa em

---

<sup>221</sup> Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, 5.

uma grande tendência da literatura européia do período. Embora um “orientalismo” ou um “americanismo” tenham existido na literatura européia desde que se descobriu a existência de um Oriente ou de uma América, foi a partir do século XVIII, com o colonialismo expansivo da Inglaterra e da França, que essas temáticas se multiplicaram na literatura, desde os famosos relatos de viagem aos romances de aventura em terras distantes, e fascinaram os leitores europeus. Esse fascínio pelo exótico encontrou seu reflexo na grand opéra.

### 3.1.1 Victor Hugo

Um dos autores que mais influenciou a ópera do século XIX foi Victor Hugo. Várias de suas peças foram convertidas em óperas (*Marion Delorme*, *Maria Tudor*, *Lucrezia Borgia*, *Le Roi S'Amuse*, e várias versões de *Ernani*). Segundo Kimbell, a própria natureza de suas obras as tornava fáceis de converter para o palco cênico. Eduard Hanslick chegou a sugerir que suas peças deveriam ser tratadas como óperas; elas eram “menos tragédias às quais a música faria violência, e mais libretos que nunca foram compostos”.<sup>222</sup> Os protagonistas de Hugo são melodramaticamente carregados, e suas confissões emocionais remetem às árias e aos *ensembles*. A relação entre ação dramática e momentos de eloquência é mais própria da ópera que dos melhores modelos de drama poético. No entanto, a influência das peças de Hugo foi mais que apenas temática. De fato, a própria dramaturgia hugoliana ajudou a formar, em grande parte, o melodrama lírico italiano do século XIX.

No prefácio de sua peça *Cromwell* (1827), Victor Hugo lançou as bases de uma dramaturgia romântica, em oposição aos modelos do teatro clássico – sobretudo Aristóteles. Dentre as idéias defendidas por Hugo, as mais importantes são: (1) o abandono das unidades de tempo e espaço; (2) a mistura de gêneros; (3) a cor local. O escritor argumentava que deveriam ser rompidas as unidades de tempo e espaço, próprias do drama clássico (que estabelecia que o enredo deveria se desenrolar em uma só localidade, em um só dia), pois estas eram contrárias à verossimilhança. Apenas a unidade de ação deveria ser mantida, o que garantiria coerência e realismo ao drama. Hugo pregava, também, que separar os gêneros de drama (trágico e cômico, nobre e patético, belo e grotesco, etc.) era isolar arbitrariamente um ou outro aspecto, enquanto uni-los era expressar a experiência humana em sua completude – o grotesco deveria se misturar ao sublime. Por fim, o cenário deveria dar impressão de vida, e a cor “histórica” e “geográfica” deveriam impregnar todo o drama, tingindo-o com a “cor local” (*couleur locale*)<sup>223</sup> o tema. Como resultado, a exemplo da literatura alemã, a história antiga dava lugar à história moderna como fonte de inspiração, embora, assim como em Hegel, o termo “moderno” fosse associado ou mesmo igualado ao termo “romântico” e compreendesse a Idade Média e a pri-

<sup>222</sup> Hanslick *apud* Kimbell, *Italian Opera*, 498.

<sup>223</sup> O conceito de *couleur locale* foi reinterpretado na música e, sobretudo, na ópera do período, e teve grande influência no melodrama italiano, sobretudo em Verdi. Ver capítulo 4 desta dissertação.



meira Idade Moderna (século XVI e XVII). Esta substituição faz parte de uma transformação estilística percebida na época como a supressão de uma tradição “clássica” por uma revolução “romântica”. Para Hugo, o termo “romântico” significava que

não apenas o melodrama dos palcos suburbanos, mas também a tragédia deveria apresentar “quadros” [*tableaux*] em vez de “descrições”, “cenas” em vez de “narrativas”. Em vez da palidez marmórea que parecia infectar dramatizações da história e mitologia antigas, as platéias pediam a *couleur locale* que era encontrada nos romances de Walter Scott, e parecia natural recorrer a temas medievais ou modernos similares para atingir efeitos paralelos no teatro.<sup>224</sup>

As idéias de Hugo tiveram imensa repercussão em toda a Europa e América, e foram parte da razão pela qual o Romantismo se estabeleceu como pensamento dominante nos meios intelectuais e artísticos nas décadas de 1830 e 1840. Na Itália, essas idéias ecoaram no pensamento do grande escritor romântico Alessandro Manzoni, que também defendia a criação de um drama de catarse, dando prioridade à unidade de ação e ignorando as restrições tradicionais de tempo e espaço, para criar verdadeira expressão dramática. Embora a ópera não fosse abordada especificamente, as idéias de Manzoni, respeitado pela maioria dos libretistas e músicos italianos do século XIX (um verdadeiro ídolo para Verdi, que compôs o famoso *Requiem* em honra à sua morte) “intercedem com questões fundamentais no desenvolvimento do libreto durante a primeira metade do século, particularmente a substituição de elementos circulares e estáticos [...] por elementos mais lineares, e a fusão de estratos temporais separados em um contínuo.”<sup>225</sup> Giuseppe Mazzini, um intelectual e revolucionário romântico, foi um dos poucos a dar importância à ópera, profetizando na sua *Filosofia della Musica* de 1835, um desenvolvimento do melodrama nacional para um “drama musical do futuro”. Este drama deveria refletir a cor local do tempo e do local no qual a ação se passava, bem como o caráter individual de cada personagem. “Se o drama musical deve estar em harmonia com o progresso da civilização, e seguir os seus rumos, e exercer uma função social, ele deve acima de tudo refletir as épocas históricas que ele descreve”.<sup>226</sup> A dramaturgia hugoliana, portanto, prescreveu em parte o futuro do melodrama italiano da primeira metade do século XIX: o predomínio de temas históricos, o desenvolvimento linear do enredo, a evolução do triângulo amoroso, a transição de dilemas de ordem primariamente moral para dilemas de ordem sentimental, e a substituição do *lieto fine* metastasiano pelo final trágico. As idéias de Victor Hugo também chegaram ao Brasil, e fizeram fiéis discípulos, dentre os quais o romancista, dramaturgo e cronista José de Alencar, autor do romance *O Guarani*.

---

<sup>224</sup> Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, 127-128.

<sup>225</sup> Scott L. Balthazar, “Aspects of Form in the Ottocento Libretto”, *Cambridge Opera Journal* 7, nº 1 (1995), 23-35, <http://www.jstor.org/stable/823579>.

<sup>226</sup> Gary Tomlinson, “Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in Their Affinities”, *19th-Century Music* 10, nº1 (1986), 43-60, <http://www.jstor.org/stable/746748>.

### 3.2 Indianismo, Um Exotismo às Avessas

No Brasil, o Romantismo foi “oficialmente” inaugurado pela publicação do insípido *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836) de Gonçalves de Magalhães. Este, junto com seus amigos Araújo Porto-Alegre e Sales Torres Homem, fundou em Paris a *Niterói, revista brasiliense* (1836), seguindo o lema “Tudo para o Brasil e pelo Brasil”, que “promoveu de modo sintético os ideais românticos (nacionalismo e religiosidade) e o repúdio aos padrões clássicos externos, no caso, ao emprego da mitologia pagã”,<sup>227</sup> sustentada sobre o binômio poesia-pátria. O mais interessante sobre este nacionalismo romântico incipiente é que ele foi, em grande parte, influenciado por intelectuais europeus.

Quem sabe o que foi na Europa do fim do século XVIII e principalmente do começo do século XIX o crescente movimento de simpatia e até de entusiasmo por tudo o que era a originalidade do mundo americano – sua natureza, duas culturas exóticas, a “pureza” e o sentimento de liberdade de seus “bons selvagens” – de pronto compreende o espírito com que todos os viajantes europeus viram, na época, o Brasil. [...] Desses europeus que se empenharam na descoberta do Brasil, com seu exotismo paisagístico e silvícola, com seu pitoresco em matérias de tipos étnicos e de usos e costumes, com seu espírito de liberdade e seu potencial criador de novos padrões civilizacionais – foram sem dúvida Ferdinand Denis, Almeida Garret e Debret os que mais diretamente contribuíram.<sup>228</sup>

O francês Ferdinand Denis foi o mais importante brasilianista da primeira metade do século XIX, e suas idéias tiveram grande influência na primeira geração de românticos brasileiros. Dentre estas idéias, está aquela, exposta também pelo naturalista Humboldt, que “defende o princípio de que já não se poderia pôr em dúvida a influência fortemente estimulante da natureza sobre o progresso das Artes e sobre o estilo dessas Artes nas regiões tropicais”.<sup>229</sup> A natureza tropical, pela sua majestosa opulência, suas imensas energias, sua permanente vitalidade, sua originalidade e seus inúmeros encantos, haveria de estimular os sentimentos e o pensamento, e elevar o espírito do homem, compelindo-o a criar uma poesia e uma literatura novas. Foi um dos primeiros a defender, também, uma poesia inspirada não apenas na sua contraparte portuguesa, mas também na poesia e nos mitos dos indígenas e dos africanos. O aborígene americano, pela sua força e sua inocência, deveria servir de inspiração poética.

Seus combates, seus sacrifícios, suas conquistas, tudo se apresenta como esplendores quadros [*tableaux*]. À chegada dos europeus, os indígenas, na sua simplicidade, acreditavam que se entregavam a deuses; mas quando sentiram que deviam combater homens, eles iam à morte, mas não se deixavam vencer. A voz de seu deus era o raio; seu templo era o ermo; entre eles mil gênios fantásticos animavam a natureza, favoreciam os homens ou se faziam temidos.<sup>230</sup>

<sup>227</sup> Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira* (São Paulo: Cultrix, 1981), 107.

<sup>228</sup> Antônio Soares Amora, *A Literatura Brasileira*, volume II (São Paulo: Cultrix, 1977), 57.

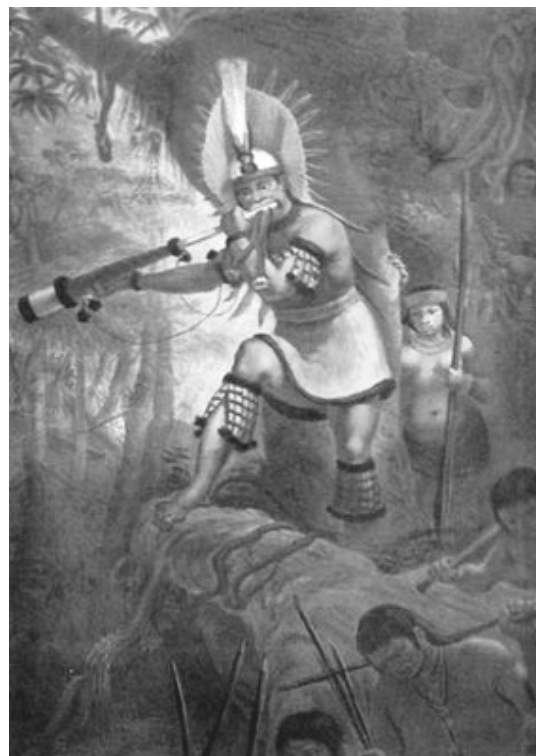
<sup>229</sup> Ferdinand Denis *apud* Amora, *ibidem*, 64.

<sup>230</sup> Ferdinand Denis *apud* Amora, *ibidem*, 60.

Outros grandes entusiastas da natureza, do índio e do negro como inspiração artística, foram Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Johan Mortiz Rugendas (1802-1858) e Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), artistas plásticos europeus que vieram ao Brasil no início do século XIX, acompanhados de vários outros pintores, arquitetos e escultores, grupo que ficou conhecido como a Missão Artística Francesa. Estes artistas, amparados pelo rei D. João VI, executaram diversos trabalhos para a família real relacionados às datas comemorativas e cerimônias de pompa da monarquia, mas trabalharam, também, como formadores dos artistas brasileiros na Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, mais tarde rebatizada como Academia de Belas-Artes. A produção destes artistas, que difundiram a pintura neoclássica no Brasil (que permaneceu como linguagem pictórica de temas nacionalistas, pois nunca existiu, de fato, um romantismo brasileiro nas artes plásticas), valorizava a exuberante natureza tropical e os costumes pitorescos dos escravos negros e dos índios.



**Figura 11. *Passagem na Selva Tropical Brasileira* (1830), Rugendas.**



**Figura 12. *Sinal de Combate dos Índios Coroados* (1834), Debret.**

No entanto, se o olho etnográfico de um artista estrangeiro como Debret valorizava tanto o silvícola quanto o escravo africano na sua produção, quando começou a ser tecido um discurso Romântico brasileiro buscando temas de inspiração nacional, o elemento negro foi

excluído, restando apenas o indígena, aclamado como primeiro herói do Romantismo nacional.

Em 1838, tendo como modelo o *Institut Historique* de Paris, foi fundando o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), congregando a elite econômica e literária carioca. Este recinto abrigaria, a partir da década de 1840, a maioria dos românticos brasileiros, como Araújo Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães. O IHGB pretendia “fundar a história do Brasil tomando como modelo uma história de vultos e grandes personagens sempre exalados tal qual heróis nacionais, [...] estabelecer uma cronologia contínua e única, como parte da empresa que visava a própria fundação da nacionalidade”.<sup>231</sup> O IHGB foi sustentado, desde o princípio, pelo imperador D. Pedro II. Tratava-se, bem certo, de uma plataforma política, mas não apenas isto – o monarca tinha uma participação ativa no Instituto, tendo presidido um total de 506 sessões de 1840 a 1889 (o que é ainda mais relevante ao considerarmos que o mesmo monarca só comparecia à Câmara no começo e no final de cada ano). Consolidava-se, dessa forma, um projeto romântico com carimbo oficial do Estado, para a conformação de uma cultura “genuinamente” nacional. Preocupado em “imprimir um nítido caráter brasileiro” à nossa cultura, D. Pedro propunha temas de debate como: “O estudo e a imitação dos poetas românticos promovem ou impedem o desenvolvimento da poesia nacional?”. Decerto, não parecia haver nenhum problema com o fato de que os modelos da poesia, e da arte em geral, eram todos europeus (principalmente franceses), desde que a arte adquirisse a pátina das cores nacionais.

Na historiografia romântica brasileira, sobretudo na obra de Varnhagen

o índio, fonte da nobreza nacional, seria, em princípio, o análogo do “bárbaro”, que se impusera no Medievo e construíram um mundo feudal: eis a tese que vincula o passadista da América ao da Europa. O Romantismo refez à sua semelhança a imagem da Idade Média, conferindo-lhe caracteres “romanescos” de que se nutriu largamente a fantasia de poetas, narradores e eruditos durante quase meio século.<sup>232</sup>

Sabia-se muito pouco a respeito dos indígenas, mas na literatura ferviam romances épicos que traziam chefes e indígenas heróicos, amores silvestres com a floresta virgem como paisagem. Os antigos dicionários de nossas línguas nativas, feitos pelos jesuítas, passaram a ser estimados, pois neles se escolhiam termos indígenas que poderiam ser entremeados às estrofes dos novos poemas. Não se tinha interesse pelos indígenas do presente – estes tinham as suas terras tomadas pelo governo, e eram confinados a aldeamentos cada vez menores – mas pelo indígena heróico dos tempos coloniais, uma invenção histórica e literária, análogo aos heróis de Walter Scott ou Byron. Essa imagem do indígena heróico era um retorno, de certa forma, ao modelo do *bon sauvage* rousseauiano, um misto de força e inocência – mas sempre submisso ao colonizador português. Destacaram-se, nesta produção indianista, o poema épico

<sup>231</sup> Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 127.

<sup>232</sup> Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 108.

*A Confederação dos Tamoios* (1856) de Gonçalves de Magalhães, texto sem grande mérito artístico e até vagamente ridículo, mas aclamado no período pelo seu suposto “ineditismo” – e, é claro, por ter recebido todo o apoio e proteção do mecenato de D. Pedro II – e a obra de Gonçalves Dias, este sim, poeta indianista épico e nativista, cujos poemas *I-Juca Pirama* e *Os Timbiras* retratam o indígena romântico com todo o seu ímpeto e heroísmo na batalha e na morte. Na prosa, as obras mais significativas são os romances de José de Alencar, *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874) e, é claro, *O Guarani* (1857).

### 3.3 Alencar e *O Guarani*

O cearense José de Alencar (1829-1877) se envolveu no dito “movimento” indianista de maneira indireta. Quando jovem, como todos de sua geração, leu Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Lamartine, Chateaubriand, Victor Hugo. Entre as suas influências “avulta a de Chateaubriand, cuja estética assimilou para fundamentar a sua concepção do romance poemático, da forma lírica, do tom melódico, do tom melódico, da poesia como pintura”.<sup>233</sup> Em 1856, então com 27 anos, envolveu-se em uma polêmica a respeito do então recém-publicado *A Confederação dos Tamoios*. Em um duelo intelectual contra Porto-Alegre e, em um dado momento, o próprio D. Pedro II, criticou, nas páginas dos periódicos cariocas, sob o pseudônimo de Ig, os versos de Magalhães, e lançou as bases estéticas (talvez propositalmente, talvez não) para o seu primeiro romance, publicado no ano seguinte, *O Guarani*.

#### 3.3.1 A polêmica da *Confederação dos Tamoios*

A publicação de *A Confederação dos Tamoios*, que custara sete anos de trabalho a Gonçalves Magalhães, foi um marco menos literário e mais social, pelo entusiasmo e patrocínio que lhe outorgou o jovem imperador D. Pedro II. O poema conta a saga da nação tamoio, que luta pela liberdade contra os agressores portugueses. Nessa batalha, são enaltecidos os portugueses cristãos, mancomunados com o futuro do império (os jesuítas) e os aborígenes indomáveis e livres como a natureza. Na sua tentativa de epopéia indianista, Magalhães não pouou elogios ao seu benfeitor, incluindo no poema um momento, no Canto VI, em que São Sebastião em pessoa aparece ao índio Jagoanharo e, levando-o ao alto do Corcovado, descortina-lhe, em pleno século XVI, a chegada da família real portuguesa, a independência do Brasil, e o Império, exaltando o justo reino do monarca Pedro II “esse infante gentil, que no seu berço pelo sol foi aquecido”,<sup>234</sup> um verdadeiro messias da paz. Em meio ao seu sonho, o índio selvagem declara: “Índio! Se amas a terra em que nasceste / E se podes amar o seu futuro / A verdade da

---

<sup>233</sup> Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil* (Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1955), 870.

<sup>234</sup> Magalhães *apud* Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 133.

cruz aceita e adora”.<sup>235</sup> É assim que a literatura cede espaço ao discurso oficial, e o índio “transformado em um modelo nobre, toma parte, mesmo que como perdedor, da grande gênese do Império, agora nas mãos de D. Pedro II. [...] Como um exemplo a ser seguido, o indígena surgia como herói e vítima de um processo que o atropelava”,<sup>236</sup> pois morria defendendo “A honra, a cara pátria e a liberdade”.<sup>237</sup>

José de Alencar, ao ler o poema, ficou estarrecido. Irritou-se, provavelmente, com o favor imperial, para ele injusto, e começou a publicar no *Diário do Rio de Janeiro* as suas *Cartas sobre a Confederação*, assinadas com o pseudônimo Ig, onde impiedosamente demoliu o poema de Magalhães, da concepção à métrica, do tom à estrutura. Não se tratava, para Alencar, nem de um poema, nem de uma epopéia. Os defensores apareceram na figura de Araújo Porto-Alegre e do próprio D. Pedro II, que publicaram refutações sob os pseudônimos de O amigo do poeta e Outro amigo do poeta, mas que não conseguiram abafar a verve crítica de Alencar. O mais interessante sobre estas cartas – e o que é pertinente para esta pesquisa – é que, no meio de sua crítica, Alencar lançou várias idéias do que deveria ser, para ele, o verdadeiro poema nacional – idéias completamente embebidas de dramaturgia hugoliana.

Alencar argumentava que os indígenas do poema não eram bem caracterizados como tal, e que poderiam figurar em um romance árabe, chinês ou europeu. A natureza também não aparecia em todo o seu esplendor, como descrita na obra de Chateaubriand. Alencar reclamava: “Até aqui ainda não encontrei uma dessas descrições a que os poetas chamam quadros ou painéis, e nas quais a verdadeira, a sublime poesia revela toda a sua beleza estética e rouba, por assim dizer, à pintura as suas cores e os seus traços, à música as suas harmonias e os seus tons”.<sup>238</sup> Em suma, o poema não tinha *cor local*, para Alencar, um elemento essencial de um poema ou prosa poética que descrevia *tableaux* naturais. E lamentava-se: “Brasil, minha pátria, por que com tantas riquezas que possuis em teu seio, não dás ao gênio de um de teus filhos todo o reflexo de tua luz e de tua beleza? Por que não lhe dás as cores de tua palheta, a forma graciosa de tuas flores, a harmonia das auras da tarde?”.<sup>239</sup> Proclamou ainda, que:

Para mim um poeta, e sobretudo um poeta épico, deve ser ao mesmo tempo autor e ator; como autor ele prepara a cena, ordena a sua decoração, e tira todo o partido da ilusão teatral; como ator é obrigado a dar a todos as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja na altura do pensamento. [...] Mas pela leitura do poema tenho-me convencido que o poeta desdenha esses lances teatrais, esses efeitos cênicos, sem os quais a epopéia e a tragédia nada são.<sup>240</sup>

<sup>235</sup> Magalhães *apud* Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 133.

<sup>236</sup> Schwarcz, *ibidem*, 134.

<sup>237</sup> Magalhães *apud* Schwarcz, *ibidem*

<sup>238</sup> Alencar *apud* Alexei Bueno e George Ermakoff, orgs., *Duelos no Serpentário: Uma Antologia da Polêmica Intelectual no Brasil 1850-1950* (Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2005), 27.

<sup>239</sup> Alencar *apud* Bueno e Ermakoff, *ibidem*, 21.

<sup>240</sup> Alencar *apud* Bueno e Ermakoff, *ibidem*, 27.

“Lances teatrais”, o que é uma tradução exata do *coup de théâtre* hugoliano, os “efeitos cênicos” próprios da dramaturgia romântica. E declara, mais tarde: “É preciso acabar com esta questão, e dar por uma vez como ponto decidido que a cor local, como a entendem os mestres da arte, não existe na *Confederação dos Tamoios*”.<sup>241</sup> Mas, talvez, o argumento mais interessante de Alencar seja o de que as artes todas são equivalentes – uma idéia bastante difundida no pensamento romântico – e as comparações que tece para comprovar o seu argumento.

A poesia, a pintura e a música são três irmãs gêmeas que Deus criou com um mesmo sorriso, e que se encontram sempre juntas na natureza: a forma, o som e a cor são as três imagens que constituem a perfeita encarnação da idéia; faltando-lhe um desses elementos, o pensamento está incompleto. Para mim, meu amigo, essa assimilação, ou antes essa união da poesia, da música e da pintura, é tão clara, que encontro sempre na história o mesmo gênio nas suas três grandes revelações, que sinto igual impressão lendo um livro, vendo um quadro ou uma estátua, e ouvindo uma ópera. Homero, Miguel Ângelo e Rossini, é o mesmo homem, ora poeta, ora escultor, ora músico. Virgílio, Donizetti e Ticiano, é a mesma trindade poética e artística; Shakespeare, o Veronese e Meyerbeer são três transformações de um só gênio; Píndaro, Rafael e Verdi é o mesmo lirismo na poesia, na pintura e na música. Leia uma página da *Ilíada*, veja a estátua de Hércules, ouça uma ária do Moisés ou de Guilherme Tell, e há de sentir, como eu sentia outrora, meu amigo, a mesma emoção. Dido, a Favorita e a Madalena, é para mim uma só forma de mulher representada por três maneiras; Hamleto, Assuerus e Roberto do Diabo são quase irmãos; os cantos do poeta grego, os quadros de Rafael, e as melodias do Trovador e do Rigoletto são odes em versos, em cores e em notas.<sup>242</sup>

O comentário de Alencar sugere que ele não apenas apreciava a ópera italiana, mas também utilizava Donizetti, Verdi e Meyerbeer, sem hesitar, como parâmetros de comparação estética. Alencar também estava plenamente convencido da máxima de Schumann, de que a música, a literatura, a pintura, todas possuíam a mesma essência. De fato, ao escrever *O Guarani*, o autor recorrerá a várias metáforas pictóricas e musicais, e até incluirá em um dos seus capítulos a canção de Cecília. Assim como seu mentor, Hugo, seus romances terão em sua essência uma estrutura que se presta à conversão ao melodrama. A respeito dessa comparação, vale mencionar a refutação do mal-humorado D. Pedro, que resmungou:

É verdade que as cinco cartas [de Ig] foram mais polidas e mais ataviadas de flores de diversa lavra; é verdade que imitou alguns pedacinhos bem formosos; mas também é verdade que bebeu em fonte impura aquela comparação entre a pintura, a poesia e a música. [...] Se o Sr. Ig fosse uma inteligência vasta e falasse com conhecimento de causa, não deixaria à margem Mozart, Beethoven, Haydn, e até mesmo Palestrina [...]. Há no todo daquela sua comparação uma leviandade imperdoável para quem tanto se estima e admira. Se viajou, não viu nem ouviu; e se viu e ouviu, não estudou como convém a um crítico que nos quer dar leis.<sup>243</sup>

O monarca reprimiu o crítico por escolher Verdi, Donizetti e Meyerbeer e deixar de lado Mozart, Haydn e Palestrina. No entanto, com exceção àqueles que exerciam o ofício de

<sup>241</sup> Alencar *apud* Bueno e Ermakoff, *Duelos no Serpentário*, 78.

<sup>242</sup> Alencar *apud* Bueno e Ermakoff, *ibidem*, 45-46.

<sup>243</sup> Alencar *apud* Bueno e Ermakoff, *ibidem*, 81.

músico, ou de um culto habsburgo como D. Pedro, membro de uma família que fora instruída na música pelo próprio Sigismund Neukomm (discípulo de Haydn), poucos brasileiros teriam sequer idéia de como soava a música de Palestrina. Estabelece-se, portanto, uma oposição entre o nobre e culto monarca – que valorizava Mozart e Haydn pela forma clássica, e Palestrina, provavelmente, por aquilo que era conhecido no século XIX, o modelo do contraponto – e o diletante burguês Alencar, para quem, como para boa parte da elite carioca, o drama lírico italiano era o supra-sumo da arte musical.

Alencar, no meio de seus argumentos, “profetiza”: “o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído”.<sup>244</sup> Um ano mais tarde responderia ao próprio chamado, e publicaria *O Guarani*.

### 3.3.2 *O Guarani*

José de Alencar publicou *O Guarani*, originalmente, em folhetins no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1857 – mesmo ano em que foi redator-chefe do jornal – mas o romance tivera tanta popularidade que ganharia forma de livro no mesmo ano. É dividido em quatro partes – “Os aventureiros”, “Peri”, “Os Aimorés” e “A Catástrofe” – e ambientado no século XVII, na paisagem exuberante da mata atlântica, na Serra dos Órgãos, às margens do rio Paque-quer. O enredo novelesco ilustra a luta dos colonizadores portugueses, dos aventureiros espanhóis e dos índios aimorés, e é tingido de cores tropicais exóticas. A utilização de modelos da literatura francesa também é inegável. O autor faz uso de personagens históricos, como Antônio de Mariz, e cita vários costumes indígenas (alguns inventados), termos em língua guarani, para garantir a “cor local” do seu romance. Sua linguagem e seu estilo são remanescentes dos primeiros românticos e americanistas, como o *larmoyant Paul et Virginie* de Saint-Hilaire, romance ambientado nas ilhas Maurícias, ou *Atala* e *Les Natchez* de Chateaubriand, romances em que os indígenas norte-americanos, inocentes e não contaminados pela sociedade, praticam uma versão primitiva do cristianismo. As muitas reviravoltas da trama são características do gênero do romance de folhetim, cujos capítulos eram publicados separadamente nos jornais ao longo de alguns meses, e ao fim dos quais uma súbita mudança de eventos deixava o leitor na expectativa para ler o próximo capítulo. Pode-se entrever, portanto, uma influência forte de Alexandre Dumas, mestre em romances do gênero.

No romance, D. Antônio de Mariz, fidalgo insigne da nobreza de Portugal, tem uma casa-forte elevada na Serra dos Órgãos, onde vive com a esposa, a orgulhosa D. Lauriana, seu filho D. Diogo, sua filha, a bela e inocente Cecília, e uma sobrinha mestiça, Isabel, que é na verdade filha ilegítima de D. Antônio com uma índia. Este solar é abrigo de ilustres portugueses,

---

<sup>244</sup> Alencar *apud* Bueno e Ermakoff, *Duelos no Serpentário*, 22.



que se opõem à coroa espanhola, imbuídos de espírito patriótico e colonizador. Um desses homens é D. Álvaro, jovem português enamorado de Cecília, que não retribui o sentimento do fidalgo – Isabel, por sua vez, nutre um amor secreto pelo jovem. D. Antônio tem a seu serviço bandos de mercenários, homens sedentos de ouro e prata, como o aventureiro Loredano, que guarda um segredo macabro: é um ex-padre que assassinara um homem desarmado a troco de um mapa de uma famosa mina de prata. Dentro da respeitável casa de D. Antônio, Loredano vai urdindo seu plano de destruição. Planeja raptar de Cecília, por quem nutre uma paixão carnal – ela, no entanto, e é constantemente vigiada por um servo indígena, Peri, um goitacá-guarani forte e corajoso, respeitado por D. Antônio e querido por Cecília, que o trata como um irmão. Peri a chama carinhosamente de Ceci.

Os portugueses incitam a fúria dos índios aimorés, cruéis e canibais, quando D. Diogo mata acidentalmente uma índia desta tribo durante a caçada. Indignados, os aimorés procuram vingança e declaram guerra aos portugueses. A luta iminente não diminui a ambição de Loredano, que, ajudado por seus comparsas, trama a destruição de D. Antônio e de sua família. Durante todos os momentos Peri é vigilante e observa os passos do mercenário, frustrando todas as tentativas de traição. Muito mais numerosos, os aimorés vão ganhando a luta passo a passo. O herói, Peri, temendo a possível derrota dos portugueses, toma veneno e desce a montanha para lutar contra os aimorés, planejamento contaminar os índios canibais com a sua carne envenenada. Depois de encarniçada luta, Peri é subjugado, mas D. Álvaro consegue heroicamente salvar o índio. De volta, este traz o cadáver de D. Álvaro, morto em combate com os aimorés. Isabel, abalada pela desgraça, tranca-se no quarto e suicida-se com vapores venenosos, morrendo sobre o corpo de seu amado.

Loredano continua agindo. Crendo-se completamente seguro, trama agora a morte de D. Antônio, e penetra no quarto de Cecília durante a noite para raptá-la, mas no momento em que levanta a mão contra a moça, a flecha certa de Peri a atravessa. O aventureiro é preso e condenado a morrer na fogueira, como traidor. Neste meio tempo, o cerco dos selvagens está cada vez mais cerrado. Peri, a pedido de D. Antônio, é batizado como cristão para fugir com Cecília honradamente e salva-la. À distância, os dois ouvem o grande estampido provocado por D. Antônio, que, vendo entrarem os aimorés em sua fortaleza, atea fogo aos barris de pólvora, destruindo índios e portugueses. Testemunhas únicas do ocorrido, Peri e Cecília enfrentam a fúria de uma grande tempestade, que faz as águas do Paquequer subirem, causando uma violenta inundação. Peri sobe ao alto de uma palmeira, protegendo fielmente a moça. Ele então, com força descomunal, arranca a palmeira do solo, improvisando uma canoa. O romance termina com a palmeira flutuando nas águas, perdendo-se no horizonte.

Todos os elementos do Romantismo indianista se encontram em *O Guarani*: a descrição da natureza exuberante, a representação do selvagem como ideal de força e inocência, e os

modelos da literatura francesa. O herói principal da trama, Peri, “é a própria representação do bom selvagem rousseauiano: forte, livre como o vento, fiel e correto em suas ações”.<sup>245</sup> Contraposto aos aimorés, brutos e canibais, Peri representa a nobreza autóctone “um cavalheiro português no corpo de um selvagem”, “o rei da floresta”, e tantos outros epítetos que Alencar lhe fornece. Em certo ponto, descreve: “Enquanto o índio falava, um assomo de orgulho selvagem da força e da coragem lhe brilhava nos olhos negros e dava certa nobreza ao seu gesto. Embora ignorante, filho das florestas, era um rei; tinha a realeza da força”.<sup>246</sup> No entanto, este “nobre” selvagem também se curva à civilização, representada na figura de sua “senhora”, a portuguesa Cecília, a virgem loura, e também na do velho e honrado fidalgo D. Antonio de Mariz – “o selo da nobreza é dado pelas forças do sangue que o autor reconhece e respeita igualmente na estirpe dos colonizadores brancos. Ao heroísmo de Peri não deixa de apor a sobrançeria de Dom Antônio de Mariz”.<sup>247</sup>

O cenário exótico cheio de cor local, personagens dramaticamente carregados – como a inocente e sentimental Cecília, ou o heróico Peri – *coups de théâtre* súbitos – como a flecha de Peri parando a mão do vilão Loredano – além da fama que *O Guarani* adquiriu como romance nacional, faziam deste o tema perfeito para a primeira ópera nacional de sucesso no exterior.

### 3.4 D’O Guarani a Il Guarany

O libreto da ópera *Il Guarany* é uma adaptação do romance de folhetim *O Guarani*, de José de Alencar, publicado pela primeira vez em 1857 no Brasil, e traduzido posteriormente para o italiano. Carlos Gomes, ao que tudo indica, havia encontrado uma tradução italiana do romance, que fornecera ao empresário Antonio Scalvini, a quem encomendara a produção do libreto. No entanto, Gomes se desentendera com Scalvini e procurara outro empresário, Carlo D’Ormeville, para terminar o libreto. O romance de Alencar, como obra de corte hugoliano, tem vários elementos que se prestam diretamente à conversão para o palco lírico: uma história de amor; triângulos amorosos; um herói e uma donzela; um pai amoroso; vilões infames; momentos de expressão sentimental clamando para serem transformados em árias italianas; momentos de *éclat dramático* que traduzem *coups de théâtre* perfeitos; e um final trágico, que era a norma para a *opera seria* italiana desde o final do século XVIII.

Na conversão do romance para o libreto, vários personagens desapareceram, e outros perderam significância. D. Diogo de Mariz, o jovem filho de D. Antônio, e D. Lauriana, sua esposa, foram eliminados. Isabel, a meia-irmã de Cecília, que seria uma alternativa para a tradicional dama de companhia ou *confidante* mezzo-soprano, também está ausente. O honrado

---

<sup>245</sup> Schwarcz, *As Barbas do Imperador*, 137.

<sup>246</sup> José de Alencar, *O Guarani* (Rio de Janeiro: Obras completas, 1958), 97.

<sup>247</sup> Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 152.

fidalgo D. Álvaro de Sá é rebaixado ao papel de *comprimario*, e se torna apenas uma testemunha silenciosa da traição de Gonzalez e dos momentos de heroísmo de Peri. Os aventureiros Alonso e Rui também viram *comprimarios*. Aires Gomes, o braço-direito de D. Antônio, no romance, é um misto de fidalgo orgulhoso e ridícula figura cômica, o que seria uma boa fórmula para um *basso buffo* – levando em conta a fusão dos estilos almejada pela dramaturgia romântica de Hugo (alto e baixo, trágico e cômico, heróico e patético, etc.) não seria impossível encontrar um personagem cômico no meio de um enredo extremamente trágico (basta lembrarmos do resmungão Fra Melitone em *La Forza del Destino*) – no entanto, Aires Gomes é transformado em Pedro, homem de armas de D. Antônio, outro *comprimario*.

Já os protagonistas, pela própria maneira como Alencar os descreve, tinham traços que se prestavam à transição para o palco lírico. D. Antônio de Mariz é transformado em um baixo, figura de autoridade e líder de armas dos portugueses, mas também no pai amoroso – a figura do pai tem um papel importante na dramaturgia verdiana (Rigoletto, Monterone, Simon Boccanegra, Amonasro), convenção que não foi ignorada por D’Ormeville. O índio Peri é transformado em um tenor heróico verdiano, a exemplo do príncipe inca D. Álvaro de *La Forza del Destino*. Cecília, inevitável soprano, tem muito das heroínas de Meyerbeer, na sua mistura de árias ingênuas de coloratura e arroubos líricos apaixonados nas frases em legato de grande fôlego. Aquele que sofre a maior mudança é o aventureiro Loredano, no romance um padre apóstata que matara um homem para obter o segredo das minas de prata. Na ópera, o italiano é diplomaticamente convertido em Gonzalez, aventureiro espanhol, típico vilão barítono do melodrama italiano. Na Itália, a ópera fazia parte do orgulho nacional, e os italianos nunca ficavam satisfeitos em ver um de seus compatriotas como vilão – essa é parte da razão pela qual as versões operísticas da *Maria Tudor* de Victor Hugo (inclusive a de Carlos Gomes, em 1879), cujo vilão é um italiano, nunca obtiveram sucesso na Itália. No entanto, o cacique dos aimorés, figura que no livro não tem quase nenhuma expressividade, é promovido ao importante posto de sumo-sacerdote, sempre um baixo, indispensável nos enredos de óperas exóticas (como Nilakantha em *Lakmé*, Ramfis em *Aída*, ou Nourabad em *Les Pêcheurs de Perle*).

Como resultado, os triângulos amorosos do romance sofrem algumas mudanças. Desaparece o triângulo Isabel/D. Álvaro/Cecília, bem como o contraste entre a beleza européia e a beleza brasileira, comparação que rende todo um capítulo no romance (“Loura e Morena”). O antagonismo entre D. Álvaro e Gonzalez, bastante forte no livro, embora seja bem evidenciado no primeiro ato, perde significância no decorrer da ópera. Não há nenhuma interação entre D. Álvaro e Peri, e a metáfora dos três amores (o nobre enamorado, o aventureiro lascivo, e o selvagem devoto) – que Alencar tomou emprestado do *Ernani* de Hugo – não é transferida para a ópera. Além disso, o amor entre Cecília e Peri, que nunca é declarado no romance, mas fica subentendido, é prontamente evidenciado já no primeiro ato da ópera. O triângulo mais enfati-

zado no enredo da ópera é Gonzalez/Cecília/Pery, garantindo os duetos e árias mais importantes da partitura. No entanto, um triângulo inexistente é criado na ópera, quando o cacique dos aimorés, ao avistar Cecília, fica maravilhado com a sua beleza e lhe oferece o “trono” da sua tribo; ela, de seu lado, implora pela vida de Pery.

**Tabela 1. Comparação dos triângulos amorosos no romance *O Guarani* e na ópera *Il Guarany*.**

TRIÂNGULOS AMOROSOS	
Romance	Ópera
Peri – Cecília – Loredano	Pery – Cecilia – Gonzalez
D. Álvaro – Cecília – Peri	D. Álvaro – Cecilia – Pery
D. Álvaro – Cecília – Loredano	D. Álvaro – Cecilia – Gonzalez
Isabel – D. Alvaro – Cecília	Inexistente
Inexistente	Cacique – Cecilia – Pery

A ação do romance foi consideravelmente reduzida, o que é inevitável. “O enredo se concentra num esquema bastante simples, em que as personagens de Pery, Ceci e Gonzalez [...] se movimentam entre dois blocos opostos: os portugueses, encabeçados por D. Antônio, e os aimorés, guiados pelo cacique”.<sup>248</sup> Há, ainda, os aventureiros, presentes em duas grandes cenas com Gonzalez e seus comparsas. Como várias óperas do período, o libreto é repleto de eventos tumultuosos, não necessariamente verossímeis, e momentos de tensão dramática. O libretista optou por cenas do romance que mais se adaptavam aos tableaux típicos de uma *grand opéra*: a prece dos portugueses, a dança selvagem e a prece pagã dos aimorés. Os eventos ficam distribuídos da seguinte maneira no libreto:

**Tabela 2. Resumo dos eventos de mais destaque no enredo da ópera *Il Guarany*.**

EVENTOS-CHAVE NO ENREDO DA ÓPERA	
<b>Primeiro ato</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estabelecimento do caráter maligno de Gonzalez;</li> <li>• Estabelecimento do caráter heróico de Pery;</li> <li>• Estabelecimento de D. Antonio como figura de autoridade;</li> <li>• <i>Tableau vivant</i>: a Ave Maria dos portugueses;</li> <li>• Estabelecimento de Pery e Cecília como par amoroso;</li> </ul>
<b>Segundo ato</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Confronto entre Pery e Gonzalez;</li> <li>• Confronto entre Gonzalez e Cecília – tentativa de rapto impedida pela flecha de Pery (<i>coup de théâtre</i>);</li> <li>• Revelação da traição de Gonzalez;</li> </ul>

<sup>248</sup> Mammi, *Carlos Gomes*, 48.

<b>Terceiro ato</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Tableaux vivants</i>: coro dos aimorés (<i>Aspra, crudel, terribile</i>), prece pagã (<i>O dio degli aimorè</i>) ;</li> <li>• Balé e ação mímica exótica em quatro movimentos;</li> <li>• Confronto entre o cacique, Peri e Cecília;</li> <li>• Peri e Cecília são salvos;</li> </ul>
<b>Quarto ato</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conjura dos aventureiros;</li> <li>• D. Antonio confia Cecília a Peri;</li> <li>• Desfecho: D. Antonio se sacrifica, explodindo seu castelo para matar os traidores; Peri e Cecília sobrevivem.</li> </ul>

### 3.4.2 Lari-la-lò! : correspondência Gomes-D’Ormeville

No período em que estava compondo a ópera *Il Guarany*, Gomes trocou algumas cartas com o seu libretista, Carlo D’Ormeville (1840-1924). Esta correspondência dá uma visão interessante das idéias de Gomes sobre a sua própria ópera, e é também um vestígio do que se o compositor considerava importante no processo de elaboração de uma ópera. Primeiramente, é preciso dizer que nunca houve uma co-autoria Scalvini/D’Ormeville em torno do libreto da ópera. Scalvini, provavelmente, encarregou-se de reduzir o romance de José de Alencar a um libreto operístico convencional, talvez com a ajuda do próprio maestro, mas abandonou-o no meio do processo. Foi por esse motivo que Gomes recorreu ao auxílio de D’Ormeville, libretista e empresário italiano, que tivera sucesso recente com o *Ruy Blas* (1889) de Marchetti. No entanto, o nome de D’Ormeville nunca foi estampado nos libretos ou nas partituras do *Guarany*. Na primeira carta, Gomes declara:

Caro Carlo, o Duetto está pronto. As primeiras estrofes de *Sento una forza indomita* me inspiraram uma outra melodia que me parece melhor que aquela que ouviste, e que aproveitarei para a cabaletta, e para isso é preciso que tu me faças rápido outros versos com o mesmo metro de 10 sílabas. Lembra-te de acabar o dueto com o adeus, certo? Parece-me que seria melhor para esclarecer as coisas indicar um pequeno ciúme de Pery por Álvaro, e isso pode ser dito sobre as palavras *Degno mi fea la sorte*. PS – Escreveste a Scalvini? Ele te respondeu?<sup>249</sup>

Não sabemos qual é essa primeira versão do dueto, mas a “outra melodia”, sem dúvida, seria aquela que se tornaria uma das mais conhecidas da ópera (com exceção do tema da abertura). Gomes expressa sua preocupação com a métrica – o dueto em questão alterna entre

<sup>249</sup> “*Il Duetto è fatto. Le prime strofe “Sento una forza indomita” me hanno ispirato un’altra melodia che mi pare meglio che quella che sentisti, e che l’approffitterò per la cabaletta, e per ciò bisogna che tu mi fabbrichi subito dei versi col stesso metro di 10 silaba. Ricordati di finire il Duetto col addio, veh? Mi pare che sarebbe meglio per chiarire le cose, di accennare una piccola gelosia di Pery per Alvaro, e ciò puoi dire sopra le parole “Degno mi fea la sorte...” PS - Scrivesti a Scalvini? Ti rispose?”*. Carta de Carlos Gomes a Carlo D’Ormeville, 1869, in Vetro, *Carteggi Italiani II*.

decassílabos e octossílabos, uma métrica bastante regular e comum na ópera italiana do século XIX. É interessante que, ao usar uma métrica tradicional, Gomes tenha conseguido criar um dueto fluido, com uma ação veloz e sempre viva, enquanto Boito, ao experimentar com metros estranhos de 13 ou 15 sílabas, não conseguiu a mesma fluidez. Em outra carta, Gomes argumenta:

Não entendo porque dás tanta importância à cena da Câmara dos aventureiros que contém apenas duas peças, que são o coro e a Canção do Barítono. Pensa bem, porque não vejo o motivo que impeça a mudança à vista. Quando tenhas bem pensado e visto a impossibilidade de fazer duas mudanças à vista em um só ato, então decidiremos o contrário.<sup>250</sup>

Gomes se preocupa com a cena dos aventureiros, uma cena bastante breve. De fato, o segundo ato – o mais extenso da ópera – acabou com duas mudanças de cenário: da gruta do selvagem para o salão dos aventureiros, e deste para o quarto de Cecília. *Il Guarany*, como uma grand opéra da sua época, pedia figurinos vistoso e grandes cenários. Uma das preocupações de um compositor da época era, também, quantas mudanças de cena seriam necessárias durante um ato. Cenários de templos e castelos distantes, florestas exóticas ou câmaras luxuosas, eram todos comuns no contexto desta produção, e faziam parte do espetáculo tanto quanto a música.

A exclusão do personagem D. Álvaro do resto da ação, aparentemente, foi uma decisão de Gomes.

Dessa forma, te peço desesperadamente de dar mãos à obra e fazer qualquer coisa, como aumentar a ária de D. Antonio no 3º ato. Não me parece possível que se possa acrescentar nada para D. Álvaro, porque o 3º ato já está longo demais, talvez inventando um outro ato entre o 2º e o 3º, tirando trechos de um e de outro para formar uma ópera de 4 atos... Pensa nisso!!!<sup>251</sup>

Havia, também, o problema da extensão da ópera. Boito tivera problemas quando, ao estreiar a sua gigantesca primeira versão de *Mefistofele* em 1868 (com um prólogo, e cinco atos), tivera que dividir a apresentação em dois dias – a estréia acabou sendo um fracasso. O segundo ato de *Il Guarany* já é bastante extenso. A idéia de Gomes seria acatada e, finalmente, a ópera passaria a ser dividida em quatro atos, como o próprio compositor atesta ainda em outra carta: “Estou contentíssimo com o teu 4º ato, e creio poder fazer honra aos teus versos, que

---

<sup>250</sup> “Non capisco perché dai tanta importanza alla scena della Camera degli avventurieri che contiene due soli pezzi ; cioè il coro e la Canzone del Baritono. Pensaci bene, perché non vedo il motivo che impedisca il cambiamento a vista. Quando avrai bem pensato e visto l'impossibilità di fare due cambiamenti a vista in un solo atto, allora decideremo inversamente”. Carta de CarlosGomes a Carlo D’Ormeville, 26 de agosto de 1869 in Vetro, *Carteggi Italiani II*.

<sup>251</sup> “Con tutto ciò, ti prego disperatamente di dar la mano all’opera e di fare qualche cosa come sia lo ingrandimento dell’aria di D. Antonio nel 3º atto. Non mi pare però che si possa aggiungere nulla per Don Álvaro, perché l’atto 3º è già troppo lungo, forse inventando um altro atto fra il 2º e il 3º, cavando dei brani di uno e del altro per formare um’opera in 4 atti... Pensaci!!!”. Carta de CarlosGomes a Carlo D’Ormeville, 26 de agosto de 1869, in Vetro, *Carteggi Italiani II*.

me inspiram bastante. Antes de tudo te peço, te imploro que me mandes pelo correio as modificações do dueto Pery-Gonzalez que já me pesam na consciência e que quero absolutamente resolver rápido!”.<sup>252</sup> Gomes cita, então, quais eram as modificações desejadas.

Para não perder tempo peço-te uma pequena alteração, pedindo-te para ajusta-la e mandar-ma para a minha tranquilidade. Ei-la: [...] preciso de apenas quatro versos; mas de outra maneira. Assim:

Gonz.: Partirò la mia parola / Sacro pegno io te ne dò

Pery: Pago sono, ma rammenta...

Gonz.: Non temer Lari la lò !...

Arranja-te com larilaló para encontrar a rima, e tenha paciência!<sup>253</sup>

Podemos perceber, através do chiste bem-humorado de Gomes, qual a extensão de sua relação com o libretista. Os versos rimados eram, tradicionalmente, os da seção *cantabile*, enquanto os versos livres (*versi sciolti*) eram os do recitativo. O diálogo de Gomes com D’Ormeville permanece no nível das estruturas e das seções de cada número. Percebemos que Gomes era um compositor bastante prático, conhecedor de seu *métier*, mas sem se delongar em discussões estéticas ou literárias. Não era um intelectual, como Boito, que era melhor poeta do que músico, ou Verdi, que trocava longas correspondências com seus libretistas sobre a importância de preservar a essência original dos importantes autores que convertia para a ópera (Shakespeare, Schiller, Hugo), citando detalhes minuciosos das obras que lia – e muito menos como Richard Wagner, que lançava as bases filosóficas para as suas óperas antes mesmo de compô-las. Gomes não era um intelectual, não era um romântico, e provavelmente não era conhecedor profundo dos grandes poetas, mas era um músico e um homem do teatro até o último fio de cabelo.

O resto vai muito bem, atacando a cabaletta de Scalvini sem tocar uma vírgula do que fizeste. O Dueto está acabado, e estou contente. Parece-me que nem Verdi nem Meyerbeer jamais escreveram uma cabaletta tão furiosa! Basta; tu a verás! PS. É mesmo verdade que Il Guarany será no Scala?... Oh!<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> “Sono contentissimo del tuo 4° atto e credo ti poter fare onore ai tuoi versi che mi ispirano assai. Prima di tutto ti prego, ti scongiuro di mandarmi a volta di corriere le modificazioni del duetto Pery-Gonzales che già mi pesano sulla coscienza e voglio assolutamente deliberarmi subito!” Carta de Carlos Gomes a Carlo D’Ormeville, 17 de setembro de 1869, in Vetro, *Carteggi Italiani II*.

<sup>253</sup> *Per non perdere tempo ti faccio una piccola domanda pregandoti di giustare e mandarmene per la mia tranquillità. Eccola: A partir dal segno \* al \* ho solamente bisogno di 4 versi; ma in altro modo. Così: Gonz.: Partirò la mia parola / Sacro pegno io te ne dò / Pery: Pago sono, ma rammenta... / Gonz.: Non temer Lari la lò !... Arrangiatevi con larilalò a trovare la rima, ed abbiate pazienza!”* Carta de Carlos Gomes a Carlo D’Ormeville, 24 de setembro de 1869 in Vetro, *Carteggi Italiani II*.

<sup>254</sup> “Il resto va benissimo attaccando la caballetta scalviniana senza tocar una virgola di ciò che hai fatto. Il Duetto è finito, e sono anche contento. Mi sembra soltanto che ne Verdi ne Meyerbeer abbia mai scritto una cabaletta così

Curiosamente, o dueto de Pery e Gonzalez tão exaltado pelo compositor, não chegou a ser a página mais famosa de sua ópera, mas tem certos elementos de novidade. Otimista quanto ao futuro de sua ópera, pergunta em um P.S. “desinteressado” se a estréia se dará realmente no Scala. A exclamação blasé de Gomes não esconde o fato de que o compositor provavelmente passou meses implorando o apoio de pessoas influentes como a condessa Clarina Maffei, e o próprio D’Ormeville, para conseguir que *Il Guarany* estreasse no Scala como *opera d’obbligo* da temporada. Quando o libreto e a música estavam prontos, começaram os ensaios.

A música de *Il Guarany* deve muito a Verdi, e a convenções tradicionais do melodrama italiano, bem como a convenções do formato da grand opéra francesa. Mas também possui algumas inovações, visando a continuidade dramática da ópera. Isso será analisado no próximo capítulo.

---

*furiosa! Basta; la vedrai! PS. È proprio vero che si darà il Guarany alla Scala?... Oh!!*” Carta de Carlos Gomes a Carlo D’Ormeville, 24 de setembro de 1869, in Vetro, *Carteggi Italiani II*.



## CAPÍTULO 4 – UMA FORÇA INDÔMITA:

### *Il Guarany* como melodrama

*Sento una forza indomita  
Che ognor mi tragge a te  
Ma no la posso esprimere  
Ne ti sò dir perché  
Il Guarany, Ato I, Cena 6*

Muito já foi afirmado sobre o “estilo brasileiro” de *Il Guarany*, prováveis influências da modinha imperial, ou de supostos “acentos indígenas”. Estas afirmações não têm fundamento musical. A ópera que garantiu o primeiro sucesso de Carlos Gomes na Itália é uma ópera-balé exótica ao gosto do período, que ecoa o estilo verdiano – como a maioria das óperas italianas do momento – e é um verdadeiro melodrama italiano de transição. Ao escrever a música para a sua “ópera de tema nacional”, Carlos Gomes recorreu a convenções seculares que caracterizam a ópera italiana enquanto gênero musical. Além destas convenções, o compositor mostrou-se a par de importantes questões musicais de sua época, notadamente a utilização de reminiscências temáticas e a tendência à dinamização do discurso dramático.

*Il Guarany* é dividida em quatro atos. A ópera é designada, nas edições da editora Lucca, uma *opera ballo in quattro atti*. Embora não tenha a divisão em cinco atos, típica da *grand opéra* francesa, a denominação *opera ballo* (opera-balé) já deixa claro que se trata de uma ópera com um balé, o que ainda era novidade no teatro italiano. *Il Guarany* permanece, a exemplo do melodrama italiano e francês de meados do século XIX, uma ópera de números. Como resultado, cada ato é dividido em cenas isoladas.

O primeiro ato é introduzido por um coro de caçadores (“*Scorri il cacciator*”), seguido de um breve confronto em diálogo recitativo entre Gonzalez e D. Álvaro. Mais tarde, D. Antonio entra em cena (“*L’idalgo vien*”), e introduz o índio Pery, que vem à frente em uma breve e poderosa introdução em recitativo *accompagnato* (“*Pery m’apella*”). A ação se congela na primeira ária de Cecília (“*Gentile di cuore*”). Após anunciar que Cecília será noiva de D. Álvaro, D. Antonio conduz os portugueses em uma grande Ave Maria em coro, seguida de uma *stretta* (“*Venga pur l’iniqua schiera*”). O primeiro ato é encerrado pelo famoso dueto em que Pery declara sua devoção a Cecília (“*Sento una forza indomita*”).

O segundo ato é o mais extenso de todos. Ele contém as peças mais convencionais da ópera, e também duas mudanças de cena. Inicia-se na gruta do selvagem, introduzido pelo recitativo e ária heróicos de Pery (“*Vanto io pur superba cuna*”). Gonzalez conspira com seus comparsas, mas é confrontado por Pery, num dueto onde o índio o ameaça caso não desista de seus planos (“*Serpe vil*”). Depois, a cena muda para o abrigo dos aventureiros, com o coro dos aventureiros celebrando o ouro (“*L’oro è un ente sì giocondo*”) e a canção de Gonzalez sobre a vida

do aventureiro (*“Senza tetto, senza cuna”*). Finalmente, a cena muda para os aposentos de Cecília, que canta uma balada (*“C’era una volta un principe”*), e a partir de então a ação se acelera. Gonzalez penetra no seu quarto e confessa o seu amor, mas Cecília resiste (*“Donna tu forse l’unica”*); Gonzalez, ao levantar o braço contra Cecília, vê sua mão atravessada pela flecha de Pery, e logo a traição de Gonzalez é anunciada a D. Antonio e todos os portugueses em um longo *pezzo concertato* final (*“Vedi quel volto lívido”*). Subitamente, chega a notícia de um ataque dos aimorés, e os portugueses afirmam seu ímpeto para a batalha em uma *stretta* final (*“Vile indiano trema! Trema!”*).

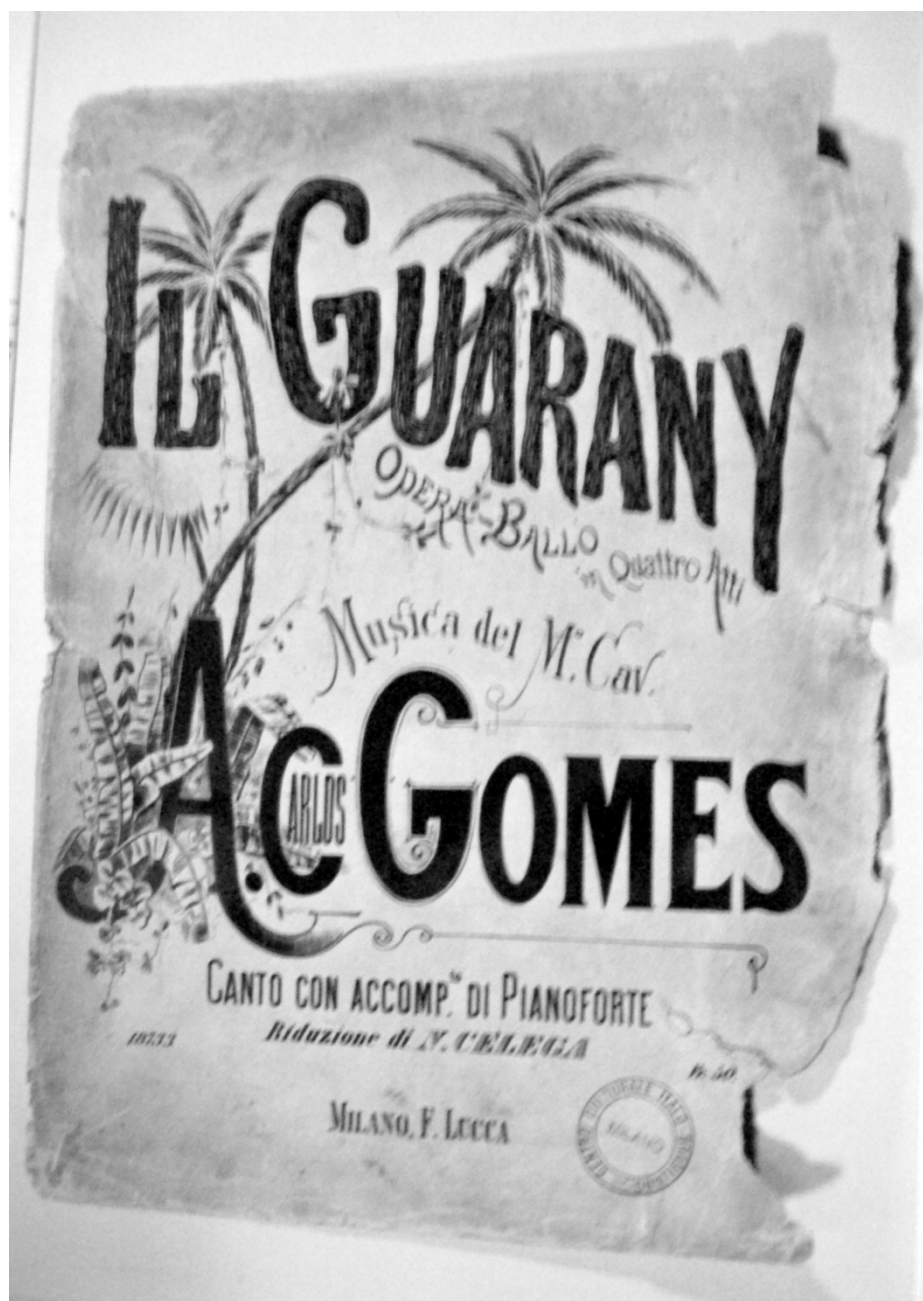


Figura 13. Capa de uma das primeiras edições da ópera na Itália, redução para canto e piano.

**Tabela 3. Estrutura do primeiro ato da ópera *Il Guarany***

ATO I					
Seção	person.	verso / personagem	centro tonal	compasso	nº de compassos
sinfonia	---	orquestra	Lá maior	4/4	9
			Réb maior	3/4	13
			Lá maior	4/4	66
			Modulatório	2/2	27
			Mi maior	4/4	91
Coro	caçadores	orquestra	Sol maior – Mi maior	6/8	51
		<i>Scorre il cacciator (coro)</i>		6/8	79
cena e entrada de Pery	D. Álvaro Gonzalez Ruy Alonso D. Antonio Pery coro	orquestra	Lá maior	2/4	25
		<i>Alfin giungemmo (G)</i>		2/4	67
		<i>L'idalgo vien (coro)</i>	Lá maior – Mi maior – Mib maior	4/4 – 6/8	56
		<i>Vano sarebbe il valor [vostro(AN)]</i>	Dó maior	4/4	52
		<i>Pery m'appella (P)</i>		3/4 – 4/4	40
polacca	Cecilia Pery D. Antonio D. Álvaro Gonzalez coro	<i>Deh riedi(C)</i>	Fá# maior	4/4	12
		<i>Qual voce! / Dessa! (coro)</i>	Réb maior	3/4	35
		<i>Gentile di cuore (C)</i>	Dó maior (modulatório)		106
largo concertato	Tutti	<i>Cecilia esulta (AN)</i>	Dó maior	4/4	18
		<i>Ma l'aere imbruna (AN)</i>	Fá maior		17
		<i>Salve possente vergine (AN)</i>	Mib maior – Láb maior	3/4	84
stretta	Tutti	<i>Allor che annotti (G)</i>	Dó maior	4/4	18
		<i>Venga pur l'iniqua schiera (coro)</i>		2/2	80
		orquestra			47
cena e dueto	Cecilia Pery	<i>Pery? / Che brami?(C/P)</i>	Dó maior	4/4 – 3/4	18
		<i>Ah, che dici? (C)</i>	Sol maior	4/4	40
		<i>Sento una forza indomita (P)</i>		3/4	40
		<i>Lo sguardo suo si vivido (C)</i>	Dó maior	4/4	50
		<i>Ma deh! che a me non [tolgasi (C)]</i>	Mi maior		34
		<i>Or vanne / Addio (C/P)</i>		3/4	18
		orquestra		4/4	15

**Tabela 4. Estrutura do segundo ato da ópera *Il Guarany***

ATO II					
seção	person.	verso / personagem	centro tonal	compasso	nº de compassos
cena e ária	Pery	orquestra	Dó maior (cromático)	6/8	54 69
		<i>Son giunto in tempo! (P)</i>			
		<i>Ma più di tutto un pressentir</i>	Lá maior	4/4	13
		<i>[arcano (P)]</i>			
		<i>Vanto io pur superba cuna</i>	Solb maior		60
		<i>Ma alcun s'appressa (P)</i>	Ré maior	6/8	14
cena e dueto	Gonzalez (Alonso) (Ruy) Pery	<i>Venga pur il traditore (P)</i>	Solb maior	4/4	18
		<i>Ecco la grotta del convegno (G)</i>	Si maior – Dó maior	4/4 – 3/4	72
		<i>Serpe vil (P)</i>	Dó maior – Mib maior	3/4 – 6/8	30
		<i>Giurar debbo (G)</i>	Mib maior	6/8	28
		<i>Ti decidi alfin (P)</i>	Sib maior	4/4 – 2/2	46
coro	Ruy Alonso coro	orquestra	Sib maior	4/4	31
		<i>Udiste? (AL)</i>			40
		<i>L'oro è un ente sì giocondo (coro)</i>	Sib maior – Mib maior	2/4 – 4/4	81
canção	Gonzalez Ruy Alonso coro	<i>Ebben miei fidi (G)</i>	Mib maior	6/8	47
		<i>Senza tetto senza cuna (G)</i>	Dó maior	3/8	158
		<i>Or zitti all'opra (G)</i>	Lá menor	4/4	15
		<i>Tutti verremo (coro)</i>	Dó maior	3/8	65
balada	Cecília	orquestra	Sib maior	6/8	25
		<i>Oh! Come è bello il ciel (C)</i>	Sib maior – Fá maior	6/8 – 4/4	44
		<i>C'era una volta un principe (C)</i>	Sib maior	6/8	106
		<i>Ma di riposp o duopo (C)</i>	Mib maior	4/4 – 6/8	23
cena e dueto	Cecília Gonzalez	<i>Tutto è silenzio (G)</i>	Sib maior – Mi maior – Solb maior – Dó maior	4/4 – 6/8	56
		<i>Ciel chi s'appressa? (C)</i>	Dó menor – Mib maior	6/8	41
		<i>Donna tu forse l'unica (G)</i>	Láb maior	3/8	42
		<i>Pietà! / Vanne (G/C)</i>	Dó maior	4/4	35
		<i>All'armi! All'armi! (coro)</i>	(modulatório) Sib maior		21
largo concertato	Tutti	<i>Miei fedeli! (G)</i>	Mib maior	4/4	07
		<i>Indietro tutti! (AN)</i>			22
		<i>Vedi quel volto livido (P)</i>			53
		<i>E fia scudo al maledetto (coro)</i>		6/8	10
		<i>L'ira atroce che ho nel petto (tutti)</i>	Dó maior		31
stretta	Tutti	<i>Chi s'appressa? (tutti)</i>	Dó maior	2/2	44
		<i>E a che temer costoro (G)</i>		6/8	22
		<i>All'armi (coro)</i>	Láb maior	4/4	09
		<i>Vile indiano, trema! trema!</i>			

**Tabela 5. Estrutura do terceiro ato da ópera *Il Guarany***

ATO III					
seção	person.	verso / personagem	centro tonal	compasso	nº de compassos
coro	aimorés	orquestra	Mib maior (cromático)	4/4	42
		<i>Aspra crudel terribil (coro)</i>	Mib maior		37
		<i>Ma per l'empio Portoghese (coro)</i>	Sib maior	2/2	50
		<i>Di costui cadrà atterrato (coro)</i>		2/2 – 4/4	54
		<i>Ma per l'empio Portoghese (coro)</i>		2/2	60
cena e dueto	Cacique Cecília coro	<i>Canto di guerra (CA)</i>	Dó maior (modulatório)	4/4 – 3/4	50
		<i>Ciel! ce veggo io mai? (CA)</i>		4/4	22
		<i>Giovinetta nello sguardo (CA)</i>	Mi maior	3/4	67
cena e terceto	Cacique Cecília Pery coro	<i>Qual rumore (CA)</i>	Lá maior – Réb maior	4/4	58
		<i>Or bene, insano (CA)</i>	Mi maior – Si maior	3/4 – 6/8	52
		<i>Pietà, pietà (CE) / Ah, io voglio io stesso (CA)</i>	Mi maior	3/4	45
ballet	---	Introdução	Lá maior	4/4 – 2/4 – 3/4	130
		Passo Selvagem	Mib maior	2/4	51
		Passo das Flechas	Si maior	3/4	91
		Grande Marcha – Bacanal	Láb maior – Mib maior – Sib maior – Mib maior	4/4 – 2/4	195
cena	Cacique Cecília coro	<i>Cessar l'esequie! (CA)</i>	Mib maior – Lab maior	4/4	48
		<i>Il passo estremo (coro)</i>	Sol maior	2/4	16
cena e dueto	Cecília Pery	<i>Ebben che fu del caro padre (C)</i>	Ré maior – Lá maior	4/4	74
		<i>Perchè di meste lagrime (P)</i>	Si maior	3/4	74
		<i>Colla mia morte io salvo (P)</i>	Dó maior	4/4	58
		<i>Oh, mia capana! (P)</i>	Réb maior	6/8	27
		<i>Cielo che vedi (C)</i>	Mi maior	2/4 – 3/8 – 6/8	60
mezzo concertato	Cacique Cecília Pery coro	orquestra	Dó maior	2/4	20
		<i>Morte! (coro)</i>		4/4 – 2/4	32
		orquestra	Láb maior	4/4	12
		<i>O dio degli Aimoré! (CA)</i>		3/4	43
		<i>Di questo breve amor (C)/ Il sangue del guerrier (CA)</i>	Lá maior		37
cena	Cecília Pery Cacique aimorés portugueses	<i>Che fia? (CA)</i>	Ré maior	4/4	24
		orquestra		2/2	22

**Tabela 6. Estrutura do quarto ato da ópera *Il Guarany***

ATO IV					
seção	person.	verso / personagem	centro tonal	compasso	nº de compassos
cena	Gonzalez	orquestra	Lá maior	4/4	28
	Ruy	<i>Nè torna ancora? (coro)</i>			44
	Alonso	<i>Desto dallo stupor (G)</i>	Sib maior	3/4 – 4/4	53
	aventureiros	<i>In quest'ora suprema (G)</i>	Solb maior	6/8	16
		<i>Si, l'idalgo oppressor (coro)</i>		2/2	100
cena	D. Antonio	<i>No, traditori (A)</i>	Lá maior	4/4	10
	Pery	<i>Signor (P)</i>			27
		<i>Sul cupo torrente (P)</i>	Mib maior	4/4 – 3/4	27
		<i>Che chiedi? (A)</i>	Dó maior	6/8	53
		<i>Gran Dio! (A)</i>	Mib maior	3/4	60
cena e terceto	D. Antonio	<i>Padre, padre! (C)</i>	Mib maior –	4/4 – 3/4	53
	Pery		Sib maior		
	Cecília	<i>Con te giurai di vivere (C)</i>	Mib maior	4/4	86
	Gonzalez	<i>Ferma, olà (G)</i>			17
	coro	orquestra	Láb maior	4/4	12

O terceiro ato é ambientado na aldeia dos índios aimorés. É introduzido pelo colorido coro dos aimorés (*“Aspra, drudel, terribile”*). O cacique dos aimorés, encantado com a beleza de Cecília, declara o seu amor e lhe oferece o trono de sua tribo (*“Giovinetta, nello sguardo”*), mas é confrontado por Pery (*“Or bene, insano”*). Segue o balé exótico dos aimorés e após uma breve cena de transição (*“Il passo estremo”*) Pery consola Cecília em um dueto (*“Perchè di mes-te lagrime”*). O ato é encerrado por uma grandiosa prece pagã (*“O Dio degli Aimoré”*), mas os índios são surpreendidos pela chegada de D. Antonio e dos portugueses, que resgatam Cecília e Pery do sacrifício.

O quarto ato, o mais breve, fazia originalmente parte do terceiro. Ele apresenta o conluio de Gonzalez e dos aventureiros (*“In quest'ora suprema”*) para derrubar D. Antonio e os portugueses, o batismo cristão de Pery (*“Gran Dio!”*), um terceto final com D. Antonio, Pery e Cecília, e a revolta dos aventureiros. A ópera é encerrada pela explosão da fortaleza de D. Antonio, à qual apenas Pery e Cecília sobrevivem.

#### **4.1 Solita Forma**

A ópera italiana era escrita, tradicionalmente, com base em um número de convenções e regras estabelecidas largamente pela prática, compartilhadas por compositores e esperadas pelo público. No entanto, existe pouca terminologia ou descrição formal dessas regras nas fontes publicadas do século XIX, o que é consequência da própria natureza prática de um teatro musical sempre vivo e em constante mudança. No entanto, havia uma certa seqüência, uma coesão estrutural e músico-dramática que fazia uma ópera ser percebida como tal. “As suposições convencionais sobre como uma peça em particular deve funcionar, que estão detrás

de qualquer peça específica desta natureza, pode ser chamada sua “estrutura melodramática” fundamental”.<sup>255</sup>

Harold Powers resgatou o interessante conceito de *solita forma*, utilizado na produção do crítico musical Abramo Basevi, atuante na Itália na primeira parte do século XIX – ao analisar as óperas de Verdi em seu livro *Studio delle opere di Giuseppe Verdi* (1859), Basevi se utiliza do termo para se referir à construção formal habitual, em termos musicais e textuais, da unidade dramática do melodrama italiano do *ottocento* – o cânone formal da ópera italiana do período. Define-se, assim, toda a estrutura formal subjacente da ópera, o conteúdo de seus números, que apresentam, por sua vez, uma seqüência específica de eventos dramáticos contextualizados, uma estrutura musical específica reproduzida pelos compositores do período.

De acordo com as convenções do melodrama lírico, cada uma das seções de um número (ária, dueto, finale central) tem sua função dramática. Não podemos esquecer que a estrutura dramática da ópera é determinada, primeiramente, pelo libreto. A secção inicial, a *scena*, é construída em forma de recitativo; o *tempo d’attacco* exprime um confronto inicial entre dois personagens, ou do personagem consigo mesmo, criando uma situação dramática; depois, uma seção *cantabile* (ária ou dueto), de teor lírico e sentimental, exprime a contemplação da situação dramática; segue-se uma seção intermediária, o *tempo di mezzo*, em que a situação dramática é reestabelecida por um novo confronto; finalmente, uma seção em tempo rápido que exprime sentimentos extremos, a *cabaletta*, que conclui o número ou cena dramática. O *cantabile* e a *cabaletta* são as seções musicalmente mais estruturadas, de natureza lírica, e são dramaticamente estáticas. Já as seções intermediárias, o *tempo d’attacco* e o *tempo di mezzo*, não têm uma forma definida (são quase sempre em recitativo *accompagnato*), e são momentos de ação dramática, em que os personagens interagem e os conflitos se estabelecem ou se resolvem. Esta fórmula dramática – uma espécie de “forma sonata” do drama lírico italiano – está, de fato, subjacente nas óperas de Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. Não eram regras fixas ditadas por algum tratado de teoria musical, mas uma estrutura derivada da natureza prática do teatro lírico, uma forma dramática facilmente reconhecível, compartilhada por compositores e pelo público do período, que permitia que se reconhecesse uma ópera enquanto tal.

---

<sup>255</sup> Harold S. Powers, “La solita forma and The Uses of Convention”. *Acta Musicologica*, vol.59, (1987), 65-90, <http://www.sfcmlhistory.com/Laurance/Verdi/articles/PowersSolitaConvention.pdf>, 67.

**Tabela 7. Estrutura formal ou *solita forma* de unidades dramáticas do melodrama lírico italiano na primeira metade do século XIX.**

CENA E ÁRIA	CENA E DUETO	FINALE CENTRAL
0. Scena ---	0. Scena ---	0. Scena, Coro, Ballet, Ária, Dueto, etc.
1. Tempo d’attacco	1. Tempo d’attacco	1. Tempo d’attacco
2. Cantabile	2. Cantabile	2. Pezzo concertato
3. Tempo di mezzo	3. Tempo di mezzo	3. Tempo di mezzo
4. Cabaletta	4. Cabaletta	4. Stretta

Vários trechos de óperas de meados do século XIX podem exemplificar a *solita forma*. O dueto Gilda/Duca do *Rigoletto* é um exemplo bastante claro. A *scena* (0) se inicia quando Gilda faz uma confissão a Giovanna, sua ama (“*Giovanna, ho dei rimorsi*”), mas é surpreendida pelo Duque disfarçado, um *tempo d’attacco* (1) em que Gilda tenta resistir às investidas do conquistador (“*T’amo, ripetilo!*”); o Duque, em um dueto *cantabile* (2), faz um apaixonada declaração de amor à qual Gilda cede (“*È il sol dell’anima*”), mas o beijo dos amantes é interrompido quando Giovanna, no *tempo di mezzo* (3), vem alertá-los da chegada de estranhos (“*Rumor di passo è fuori*”); o casal se despede apressadamente, jurando amor eterno na *cabaletta* (4) final (“*Addio, addio*”).



**Figura 14a. (0) *Scena*, Dueto Gilda/Duca, *Rigoletto* (1851), Ato I.**



**Figura 14b. (1) *Tempo d’attacco*, Dueto Gilda/Duca, *Rigoletto* (1851), Ato I.**



**Figura 14c. (2) *Cantabile*, Dueto Gilda/Duca, *Rigoletto* (1851), Ato I.**





Figura 14d. (3) *Tempo di mezzo*, Dueto Gilda/Duca, *Rigoletto* (1851), Ato I.



Figura 14e. (4) *Cabaletta*, Dueto Gilda/Duca, *Rigoletto* (1851), Ato I.

Como podemos inferir das divisões dos atos de *Il Guarany* apresentadas nas tabelas anteriores, a ópera segue, em parte, as divisões usuais do melodrama lírico italiano de meados do século XIX. Os finais do primeiro e do segundo ato seguem praticamente à risca a *solita forma* usual. No primeiro ato, após a ária (0) brilhante de Cecília (“*Gentile di cuore*”), segue-se o *tempo d’attacco* (1) em que D. Antônio anuncia que escolheu D. Álvaro para seu esposo (“*Cecilia esulta!*”), o sino bate e todos rezam a Ave Maria (2) conduzida por D. Antônio. Terminada a oração, no breve *tempo di mezzo* (3) Gonzalez conspira para encontrar-se com seus comparsas às escondidas, mas Pery escuta o plano (“*Allor che a notte non veduti*”). Na *stretta* final (4), os portugueses declaram estar prontos para enfrentar seus inimigos (“*Venga pur l’iniqua schiera*”). Excepcionalmente, o ato não termina com o finale, mas com um dueto de Cecília e Pery.



Figura 15a. (1) *Tempo d’attacco*, Finale do Ato I, *Il Guarany* (1870).



Figura 15b. (2) *Pezzo concertato*, Finale do Ato I, *Il Guarany* (1870).



Figura 15c. (3) *Tempo di mezzo*, Finale do Ato I, *Il Guarany* (1870).

Alvaro

Ven - ga pur l'i - ni - qua schie-ra sa - rem lie - ti di pu - gnar

Gonzalez

Ven - ga pur l'i - ni - qua schie-ra sa - rem lie - ti di pu - gnar

Antonio

Ven - ga pur l'i - ni - qua schie-ra sa - rem lie - ti di pu - gnar

Pery

Ven - ga pur l'i - ni - qua schie-ra sa - rem lie - ti di pu - gnar

Alonso

Ven - ga pur l'i - ni - qua schie-ra sa - rem lie - ti di pu - gnar

Figura 15d. (4) *Stretta*, Finale do Ato I, *Il Guarany* (1870).

No finale do segundo ato (ver página seguinte), a *scena* (0) se inicia quando Gonzalez, que tem a sua mão atravessada pela flecha de Pery, é cercado pelos portugueses (“*Miei fedeli!*”) e Pery o acusa perante todos (1) (“*Vedi quel volto livido*”), que condenam o traidor no *largo concertato* (2) (“*È dal cielo maledetto*”); subitamente, os portugueses são surpreendidos pelo ataque dos aimorés (3) (“*Chi s’appressa?*”) e bradam, prontos para a batalha na *stretta concertata* bélica (4) (“*Vile indiano, trema, trema*”).

Gonzalez

Miei fe - de - li! si > a cos-tei strap -

*ff*

*p*

*p*

Figura 16a. (0) *Scena*, Finale do Ato I, *Il Guarany* (1870).

Pery

Ve - di quel volto li - vi-do

6

6

Figura 16b. (1) *Tempo d'attacco*, Finale do Ato II, *Il Guarany* (1870).

Andante maestoso

Cecy

Pery

Alvarez

Don Antonio

Gonzalo

Ruy

Alonso

Soprano

Tenor

Baixo

sta!

(do se)

L'indoma - to e cieco af-

È dal cie - lo ma - le det-to. chi tra-dis-ce la'amis - ta.

È dal cie - lo ma - le det-to. chi tra-dis-ce la'amis - ta.

È dal cie - lo ma - le det-to. chi tra-dis-ce la'amis - ta.

È dal cie - lo ma - le det-to.

È dal cie - lo ma - le det-to.

È dal cie - lo ma - le det-to. chi tra-dis-ce la'amis - ta.

È dal cie - lo ma - le det-to.

È dal cie - lo ma - le det-to.

Andante maestoso

Figura 16c. (2) *Pezzo concertato*, Finale do Ato I, *Il Guarany* (1870).

Allegro deciso

Cecy  
Alf - ar - do - ta ar - di - ta im - pre - ssa as - sun - ta.

Pery  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.

Alvarez  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.

Gonzalo  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.

D. Antonio  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.

Ruy  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.

Alonso  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.

Soprano  
Alf - ar - do - ta ar - di - ta im - pre - ssa as - sun - ta.

Tenor  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.

Baixo  
Vi - le in - dia - no, tre - ma, tre - ma tre - ma.

Allegro deciso

Figura 16d. (4) *Stretta*, Finale do Ato I, *Il Guarany* (1870).

No entanto, em vários momentos, a forma é alterada em função da continuidade dramática. Nas obras de Donizetti e Verdi podemos encontrar exemplos em que a estrutura formal da ópera é “negociada” para maior efeito dramático. Esta “negociação” formal acabou se tornando uma das principais questões da ópera italiana, de Verdi a Puccini. *Il Guarany* é,

como as outras óperas do seu período, formalmente instável. Em alguns pontos, as convenções formais são preservadas, mas em outros, a divisão em números isolados é dissolvida em nome da continuidade dramática. O fato de que nenhum dos grandes duetos ou árias da ópera tem uma seção que possa ser identificada como uma cabaletta propriamente dita é prova disso.

No conhecido dueto de Cecília e Pery no primeiro ato, quando Pery declara a sua devoção apaixonada a Cecília, uma cena introdutória estabelece a situação dramática entre os dois personagens (“Pery?/ *Che brami?*”).

The musical score for the duet between Cecília and Pery from *Il Guarany* (1870), Act I, is shown. The score is in 2/4 time. Cecília's part is on a single staff, and Pery's part is on a single staff. The piano accompaniment is on two staves (treble and bass). The lyrics are: Cecília: Pe ryl! Pery: Che bra mi? Cecília: Ap pres sa ti...

**Figura 17a. Duetto Cecília/Pery, *Il Guarany* (1870), Ato I.**

No entanto, o recitativo alterna rapidamente entre o arioso de Pery...

The musical score for Pery's part from the duet between Cecília and Pery from *Il Guarany* (1870), Act I, is shown. The score is in 2/4 time. Pery's part is on a single staff. The lyrics are: Ma co - là ti at - ten - dono so - a - vi gio - ie.

**Figura 17b. Duetto Cecília/Pery, *Il Guarany* (1870), Ato I.**

...e a melodia em tempo acelerado Cecília. O acompanhamento desta seção tem, do compasso 25 a 48, figuras rítmicas típicas de uma *cabaletta* (ver página seguinte).



Figura 17c. Dueto Cecilia/Pery, *Il Guarany* (1870), Ato I.

O célebre *cantabile* de Pery se inicia no compasso 58 (“*Sento una forza indomita*”):

*mezza voce*

Pery

Sen-touna for - za in do - mi ta cheo-gnorn mi trag - ge a te

*Andante espressivo*

3

3

3

3

Figura 17d. Dueto Cecilia/Pery, *Il Guarany* (1870), Ato I.

Com a resposta de Cecília no compasso 123 (“*Qualunque via dischiuderti*”). Ambos são utilizados como material temático na abertura da ópera.

Cecilia

Qual un que via dis chiu der ti al li be ro tuo pie

Figura 17e. Dueto Cecilia/Pery, *Il Guarany* (1870), Ato I.

No entanto, o *cantabile* não tem um final definido. Após a frase de Cecília (“*Morrei compianta vitima come mietuto fior*”) nos compassos 175-180, já ataca o breve *tempo di mezzo* (“*Or vanne/Addio*”), uma transição que dá ao número um aspecto contínuo.



Figura 17f. Dueto Cecília/Pery, *Il Guarany* (1870), Ato I.

... e depois, a retomada do *cantabile* de Pery, seguida de uma série exclamações em tercinas ascendentes culminando no agudo final.



Figura 17g. Dueto Cecília/Pery, *Il Guarany* (1870), Ato I.

A ausência da *cabaletta*, bem como a transição rápida entre recitativo e *cantabile* – tradicionalmente entre as seções da cena haveria uma pausa na orquestra, o que Gomes não faz – indicam uma preocupação com a fluência da ação dramática. A forma começa a se “dissolver”, submetendo-se à *parola* cênica, às várias mudanças de humor. A cena tem maior agilidade e ganha mais colorido. Este dueto é, sem dúvida, uma das peças mais inspiradas de toda a ópera. Essa “negociação” da forma acontece, também, no dueto de Pery e Gonzalez do segundo ato. Embora o próprio Gomes tivesse declarado, em carta, que “Parece-me que nem Verdi nem Meyerbeer jamais escreveram uma *cabaletta* tão furiosa”,<sup>256</sup> a peça tem, a exemplo do dueto romântico do primeiro ato, uma forma mais livre, intercalando recitativo e *cantabile* de

<sup>256</sup> Carta de Carlos Gomes a D’Ormeville, 24 de setembro de 1869, in Vetro, *Carteggi Italiani II*.

maneira fluida, e em momento algum tem uma forma estruturada que possa ser reconhecida como uma *cabaletta*. O dueto de Pery e Cecília no terceiro ato segue linhas similares. Segundo David Kimbell, pelo fim da década de 1850, virtualmente todos os compositores tinham eliminado a *cabaletta*, “que passou a simbolizar uma concepção antiquada de melodrama”.<sup>257</sup> O musicólogo inglês Julian Budden argumenta que Gomes percebia, melhor que os italianos de sua geração, os problemas de ritmo e de continuidade dramática. Ele “compreendia, como só Verdi na época era capaz de compreender, as implicações formais da diminuição da ênfase na cadência final de um número que era uma característica da evolução operística do século XIX. O resulta-do é que suas óperas avançam de modo ágil e confiante”,<sup>258</sup> e ele domina as transições de cena. Portanto, a ausência da *cabaletta* nos duetos de *Il Guarany* indica que Gomes estava a par dos dilemas enfrentados pelo melodrama lírico italiano no período de transição, e que o brasileiro buscava suas próprias estratégias para solucioná-los.

## 4.2 Tinta Musicale, Colorito e Caracterização

Os termos *tinta musicale* e *colorito*, como usados no século XIX na ópera italiana, são equivalentes ao francês *couleur*, como em *couleur locale* e expressões similares. Além de estarem presentes na correspondência pessoal de compositores como Verdi, era também utilizado na imprensa corrente. O termo é explicado *en passant* por Abramo Basevi, conforme revela Harold Powers:

A Ópera na música não pode ser comparada a uma estátua, ou a um quadro, onde antes de qualquer coisa se observa o todo. Na música, procuraremos em vão uma idéia determinada, e tal que agrupe tantas peças separadas, como se devessem formar um todo uno. A música encontra, no entanto, no conceito geral do drama, um ponto de apoio, um centro ao qual convergem mais ou menos, segundo a inspiração do maestro, as várias peças que compõem a Ópera; e então se obtém o que se chama o *colorito* ou a *tinta musicale*. [...] É indubitável que o colorito geral de uma Ópera revela melhor que qualquer coisa o gênio do maestro, porque mostra a sua índole sintética. Quando o maestro imagina o que necessário dar à música, mediante a disposição das notas, o uso da harmonia, a escolha dos instrumentos, etc., o tão desejado colorito, então ele criou um tipo, uma régua, um fim ao qual se referem as peças particulares, os motivos, os acompanhamentos, etc., donde resulta um todo que surpreende, e atrai irresistivelmente o ouvinte [*grifos meus*].<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Kimbell, *Italian Opera*, 551.

<sup>258</sup> Julian Budden *apud* Lauro M. Coelho, *A Ópera Italiana Após 1870* (São Paulo: Perspectiva, 2002), 45.

<sup>259</sup> “L’Opera in musica... mal si vorrebbe paragonare ad una statua, o ad un quadro, ove prima d’ogni cosa si considera il tutto. Nella musica, invano cercheremmo un’idea determinata, e tale da aggrupparvi attorno i tanti pezzi separati, come se dovessero fare un tutto uno. La musica trova però nel concetto generale del dramma un punto d’appoggio, un centro verso cui convergono o più o meno, secondo l’ingegno del maestro, i vari pezzi che compongono l’Opera; ed allora si ottiene ciò che chiamasi il colorito o la tinta generale. [...] È indubitato che il colorito generale di un’Opera rivela meglio d’ogni altra cosa l’ingegno del maestro, perché mostra l’indole sua sintetica. Quando il maestro sia giunto ad immaginare quel che è necessario ad impartire alla musica, mediante la disposizione delle note, l’uso delle armonie, la scelta degli strumenti ec., il tanto desiderato colorito, allora egli ha creato come un tipo, una regola, un termine a cui agevolmente riferisce i pezzi particolari, i motivi, gli accompagnamenti ec., onde risulta un tutto, che sorprende, e attrae irresistibilmente l’uditore”. Abramo Basevi, *apud* Powers, “Solita forma...”, 67.



A noção de *colorito* ou *tinta musicale* é musicalmente multivalente, podendo depender da melodia, da harmonia, ou da instrumentação em várias combinações. “A noção de *tinta* de Basevi sugere uma pátina musical que emerge da aglomeração de diversas técnicas, convenções e novidades em vários domínios”.<sup>260</sup> O conceito, herdado da dramaturgia de Hugo, tornou-se uma categoria musical central, representando a confluência das tendências próprias do século XIX para o arcaísmo, o folclore e o exotismo. Uma das principais características da *grand opéra* de Scribe e Meyerbeer era a preocupação com a cor local, “pouco importava se essa cor local fosse tirada de eventos espetaculares na história recente, de dias antigos quando a história e a fantasmagoria se confundiam, ou de mitos e contos de fadas”,<sup>261</sup> fazendo da *grand opéra* um verdadeiro gênero músico-teatral pictórico.

#### 4.2.1 *Tableaux Vivants*

Existem momentos essenciais no melodrama romântico, em que a ação se congela, expressando a idéia hugoliana da preferência a “quadros” e “cenas”. Este quadro dramático, ou *tableau vivant*, geralmente exprime um momento solene e grandioso, como uma oração ou cerimônia religiosa (como a prece “*Numi custode vindice*”, da *Aida*), ou um momento conturbado na trama, como um conluio de traidores ou um confronto entre inimigos (como o *ensemble* final do Ato II de *Les Huguenots*), ou ainda, uma cena pitoresca como um balé exótico ou um coro característico (como o coro dos soldados do *Fausto* de Gounod). O estilo monumental da *grand opéra*, culminando com o *tableau*, era diretamente relacionado à paisagem musical e à “pintura” expressa em efeitos corais e orquestrais “pictóricos”. O *tableau*, que é essencialmente uma grande cena coral ou de *ensemble*, integrava o “pictórico” como pano de fundo musical. “Os coros pitorescos – canções de mineiros, camponeses e soldados – funcionam como extensões musicais do cenário no palco”.<sup>262</sup>

A ópera francesa e a alemã compartilhavam um complexo de características que incluíam não apenas uma atração à música folclórica, mas também uma predileção por canções pitorescas e um gosto por timbres coloridos, tone painting, e efeitos orquestrais descritivos. O enredo se desenvolve, também, graficamente, através dos *tableaux* dramáticos no palco. Mesmo a paisagem, sendo alegórica, é integrada nos eventos do drama. Música orquestral “pictórica”, coros de liberdade, pintura rural de gênero, ensembles contemplativos dos protagonistas – tudo junta forças para criar um finale que permanece na memória como uma entidade, como um quadro.<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> Powers, “Solita forma...”, 67.

<sup>261</sup> Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, 131.

<sup>262</sup> Dalhaus, *ibidem*, 66.

<sup>263</sup> Dalhaus, *ibidem*, 128.

Carlos Gomes inicia a sua ópera com um coro, de acordo com uma convenção antiga da ópera italiana – também adotada pelas tradições francesa e alemã.<sup>264</sup> Este é o coro dos caçadores (*“Scorre il cacciator”*), introduzido pelas trompas (evocando trompas de caça) e caracterizado pelo andamento allegro e pelo ritmo 6/8 – o coro dos caçadores do *Freischütz*, de Weber, e o da *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, possuem as mesmas características. Outro coro “característico” da ópera é o coro dos aventureiros do segundo ato, um allegro em 2/4 com repetições rápida das notas em semicolcheias, estranhamente remanescente dos antigos coros das óperas cômicas de Rossini.

No entanto, os *tableaux* mais impressionantes de *Il Guarany* são as duas cenas religiosas – sempre presentes no formato da *grand opéra* – a oração dos portugueses, e a prece pagã dos aimorés. A Ave Maria dos portugueses, que é o *largo concertato* do primeiro ato, é conduzida por D. Antônio (*“Salve possente vergine”*) que, nos 40 primeiros compassos, canta a linha melódica, à qual o coro e os outros protagonistas respondem em uníssono com “ave maria”. No entanto, a partir do verso de Cecília e Álvaro (*“Poi se avverrà che il turbine”*), as linhas vocais começam a se entrelaçar, como é próprio de um *ensemble* operístico.

The musical score is for the 'Ave Maria' from the opera *Il Guarany* by Carlos Gomes. It is in 3/4 time and features four vocal parts: Cecília, Álvaro, Gonzalez, and Antonio. The score is written in G major and 3/4 time. Cecília and Álvaro enter with a melodic line, while Gonzalez and Antonio provide a harmonic accompaniment. The lyrics are in Portuguese and Spanish.

Cecília: A ve

Álvaro: per ché tu fos ti pi a

Gonzalez: A ve

Antonio: Per ché tu fos ti pi a e for teal par che

Figura 18. Ave Maria, *Il Guarany* (1870), Ato I.

<sup>264</sup> Desde o *Rigoletto* (1853), Verdi já abandonara esta convenção, substituindo-a pela introdução do primeiro ato com um diálogo em recitativo *arioso* entre um dos protagonistas e algum outro personagem, um curioso “estilo conversacional” que se tornou um traço característico da produção do compositor (ver, por exemplo, a introdução do primeiro ato de *La Forza del Destino*).

A peça é concluída, naturalmente, por uma “Ave Maria” em acorde de Lá♭ maior. A peça tem a harmonia simples e é bastante tonal. As alternâncias entre frases em legato e marcato e os vários pianíssimos, caracterizam o momento solene de uma prece cristã.

Já a prece dos aimorés, conduzida pelo cacique (que seria o sumo-sacerdote em outras óperas), é caracterizada por tríades simples, oitavas paralelas e cromatismos. A frase introdutória, que será utilizada como reminiscência temática em outros momentos da ópera, é uma que todos conhecem, alternando acordes de Lá♭ maior e Fá maior (I-VI) movimento brusco que lhe confere um caráter propositadamente tosco, acentuado pela disposição dos acordes e pela orquestração, criando uma massa quase informe de sons harmônicos. Gomes usa esses artifícios para dar uma “cor” selvagem ao *ensemble*.



Figura 19a. “O dio degli aimorè”, *Il Guarany* (1870), Ato III.



Figura 19b. “O dio degli aimorè”, *Il Guarany* (1870), Ato III.

Outro episódio em que a “cor local” vem à tona de maneira excepcional é a cena da gruta do selvagem no segundo ato, antes da ária de Pery, identificando o próprio índio com a natureza, representando-o sozinho na floresta com música descritiva de murmúrios da selva (que lembra um pouco a tempestade do terceiro ato do *Rigoletto*). Uma das páginas mais firmadas sobre a cor local – e a mais criticada – é o *ballabile* dos aimorés. No entanto, a música

não é pior nem mais banal do que os outros balés da época, como os de Minkus, por exemplo. É, sem dúvida, uma parte essencial de uma ópera que foi denominada, pelo próprio compositor, uma ópera-balé. O balé dos aimorés faz parte do grande espetáculo cênico da *grand opéra*, e em vez de ser considerado como uma peça instrumental de concerto, esteticamente relevante em si mesma, deve ser visto como uma grande pintura em movimento, com a música “característica” como pano de fundo fundindo-se ao cenário da floresta selvagem e do corpo de baile indígena.

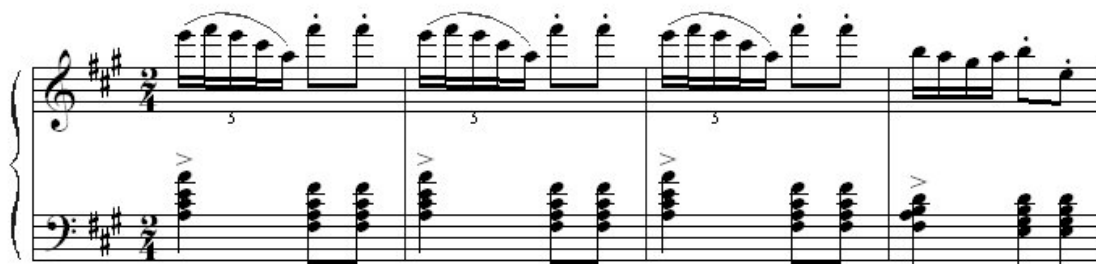


Figura 20. *Ballabile, Il Guarany* (1870), Ato III.

Ao abordar um *tableau* exótico, os compositores do século XIX se utilizavam de artifícios definidos, como ritmos pontuados, *staccatti*, e orquestração fora do usual, através do uso de flautins, oboés, e acordes percutidos nas cordas. Já a divisão em quatro movimentos, certamente, se estabeleceu em função da coreografia. Neste aspecto, o *ballabile* não é diferente de qualquer outro balé exótico de outras óperas, como a Dança dos Sátiros do *Fausto* de Gounod, por exemplo. No entanto, Mammì lembra que Gomes procura dar um som mais “selvagem” à peça: ele “confunde o ritmo com grupetos irregulares de cinco ou sete notas, e procura uma acumulação de efeitos meramente sonoros, sem significado melódico ou rítmico: acordes percutidos sobrecarregados de harmônicos; *roulades* cromáticas repetidas em regiões incômodas dos instrumentos, produzindo um som estridente de apito; amplo uso da percussão, em parte construída especialmente para o espetáculo”.<sup>265</sup>

#### 4.2.3 Protagonistas

Além do cenário e dos *tableaux* dramáticos, na ópera italiana – sobretudo em Verdi – uma das idéias centrais era a caracterização dos personagens através da música. Era, usualmente, a primeira ária que definia qual seria o caráter – ou o *affetto* – do personagem através de todo o drama. Basta apenas nos lembrar de alguns conhecidos protagonistas e suas *arie di sortita*, e como essas apresentam o caráter do personagem no decorrer da ópera: “*Regnava nel silenzio*”, de Lucia (*Lucia di Lammermoor*, Donizetti), é uma ária lânguida e tétrica, que já deixa entrever desde o princípio a trágica queda da personagem para a loucura; “*Vieni t’afretta / Or*

<sup>265</sup> Mammì, Carlos Gomes, 50.

*tutti sorgete*”, de Lady Macbeth (*Macbeth*, Verdi), revela uma vilã voluntariosa, cruel e sedenta de sangue; “*Tacea la notte placida*”, de Leonora (*Il Trovatore*, Verdi), mostra uma mulher ardentemente apaixonada; “*Questa o quella*”, do infame Duque de Mantua (*Rigoletto*, Verdi), revela imediatamente o caráter volúvel e hedonista do personagem.

Cada um dos protagonistas de *Il Guarany* é definido, musicalmente, dentro de um dos arquétipos do melodrama italiano. Dito isso, vale ressaltar que Gomes não o faz da maneira mais convencional. Nenhum dos protagonistas tem uma ária tradicional, segundo a *solita forma*. Em vez disso, Gomes opta por formas de ária menos convencionais. No repertório em questão, é possível encontrar outras alternativas à ária estendida (*recitativo-aria-cabaletta*). Uma das mais comuns é a *romanza*. O termo, na ópera do século XIX, designa uma ária de tempo lento a moderado, de forma relativamente livre. “Na década de 1870, virtualmente todas as árias eram cantáveis [*sic*] de um só movimento, “romanzas” [*sic*] na terminologia do período. A forma ternária ainda era encontrada, como em “*Celeste Aida*”, mas outras formas eram mais populares”.<sup>266</sup> Algumas *romanze* famosas são “*Cinta di fiori*” (*I Puritani*, Bellini), “*Una furtiva lagrima*” (*L’Elisir d’Amore*, Donizetti), “*Deserto sulla terra*” (*Il Trovatore*), “*Caro nome*” (*Rigoletto*) e “*Celeste Aida*” (*Aida*). Gomes, no entanto, não faz uso do termo em momento algum: a primeira ária de Cecília é denominada *polacca*; a segunda, uma *ballata*; e a ária de Gonzalez é uma *canzone*. A primeira ária do Duque no *Rigoletto* (“*Questa o quella*”) é denominada *ballata* – embora seja formalmente simples, bastante diferente da *ballata* de Cecília, uma ária de coloratura. A nomenclatura usada por Gomes é um tanto nebulosa: a ária de Gonzalez é uma canção de forma estrófica, com uma seção final de fôlego (*cadenza*, agudos sustentados, etc.), e as árias de Cecília têm uma forma mais livre. “*C’era una volta un principe*” tem todas as características de uma *romanza*, mas por alguma razão Carlos Gomes preferiu lançar mão do termo mais popular de sua época.

Cecília, como já foi dito anteriormente, é uma típica heroína de *grand opéra* francesa. Sua primeira ária, “*Gentile di cuore*”, é uma ária de coloratura acompanhada pelo coro – “era uma das convenções da ópera do início do século XIX ter o primeiro número cantabile se destacando contra um ensemble vivo”<sup>267</sup> (exatamente como “*Son vergin vezzosa*” de *I Puritani*, ou “*Mercè dilette amiche*” de *I Vespri Siciliani*) – típica de uma jovem *ingénue*. Sua segunda ária, “*C’era una volta un principe*”, é uma singela *ballata*, cuja alternância de *legati* e *staccati* dá um caráter brejeiro, quase infantil, à personagem. No entanto, a linha vocal de Cecília nos ensembles não se eleva além do Dó agudo, e adquire um *élan*, uma intensidade própria das heroínas trágicas francesas como Valentine (*Les Huguenots*, Meyerbeer) ou Rachel (*La Juive*, Halévy).

---

<sup>266</sup> Kimbell, *Italian Opera*, 551.

<sup>267</sup> Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, 129.



Figura 21. *Ballata de Cecilia, Il Guarany* (1870), Ato II.

O fidalgo e líder de armas D. Antônio tem uma linha vocal centrada no salto de oitava descendente, que tradicionalmente indica autoridade. Apesar de estar em meio aos selvagens, o cacique dos aimorés é escrito de maneira similar.



Figura 22. *Cena I, Il Guarany* (1870), Ato I.

Gonzalez é o típico vilão barítono. É, talvez, o personagem mais convencional da ópera. Em uma época em que Boito, como libretista, já tentava criar vilões dramaticamente impacantes, como Barnaba em *La Gioconda* – ele teria grande sucesso mais tarde ao recriar o Iago shakesperiano em *Otello* – Gomes optava por um personagem convencional e um estilo de escrita vocal já tantas vezes repetido. No entanto, a canção de Gonzalez (*“Senza tetto senza cuna”*) tem uma cor mais pitoresca, de caráter bastante ligeiro e um tanto banal. É, com certeza, uma tentativa de Gomes de reproduzir o “estilo espanhol” para peças características, utilizado

por Verdi em óperas como *La Forza del Destino* (a canção de Don Carlo di Vargas, e os trechos de Preziosilla) e *Don Carlo* (a “Canção do Véu” da princesa de Eboli).

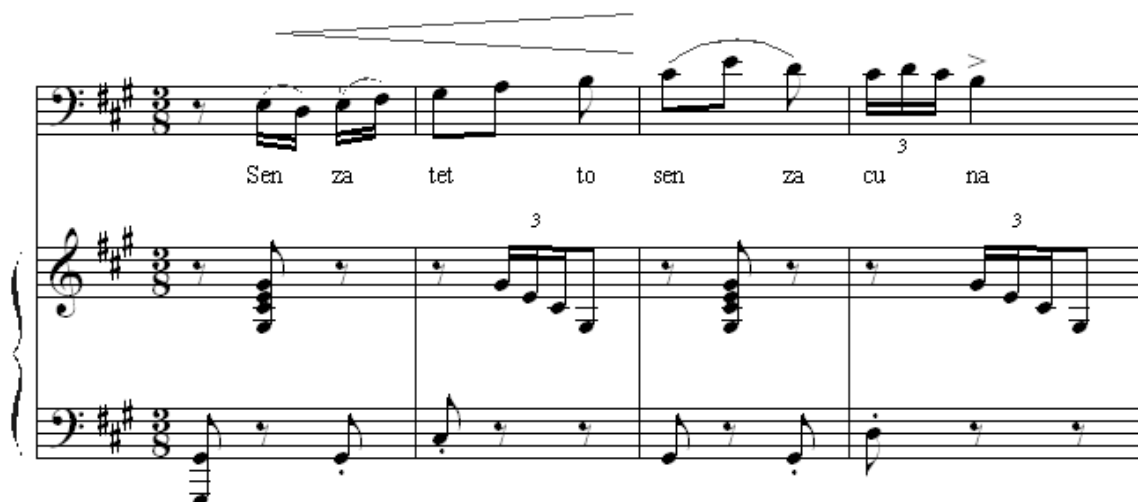


Figura 23. Canção de Gonzalez, *Il Guarany* (1870), Ato II.

O *bon sauvage* Peri “canta grandes curvas melódicas firmemente encadeadas nas relações tonais de quarta e de quinta, como um típico tenor heróico verdiano”.<sup>268</sup> Além de ser identificado com um tema orquestral recorrente, representando a sua bravura (ver subitem 4.2.3), a linha vocal de Peri é semelhante à de vários outros heróis tradicionais do melodrama italiano, “sua música não é diferenciada por nenhuma tentativa de introduzir melodias ou temas brasileiros”.<sup>269</sup> No romance, Peri fala uma espécie de linguagem primitiva articulada, ao estilo de Tarzan, em que só emprega as formas familiares “tu” e “vós”, e se refere a si mesmo na terceira pessoa, com expressões sempre simples e infantis. Na ópera, ao contrário, Peri fala um italiano com a mesma eloquência que os outros personagens “civilizados”.

Não poderíamos deixar de compará-lo com outro índio da ópera italiana, o príncipe inca Don Álvaro, de *La Forza del Destino*. A diferença é que Don Álvaro é um personagem romântico trágico, cuja ascendência tem pouca consequência para o enredo da ópera – além da ária do terceiro ato, em que fala sobre suas origens, e um comentário de um frei sobre a cor de sua pele, nada é mencionado sobre a sua ascendência inca no longuíssimo e conturbado enredo. Se na ária “*Oh tu che in seno agli angeli*” o herói Don Álvaro é apresentado sob uma luz trágica, atormentado por um amor maldito pelo destino, refugiado, aflito por ter que esconder a sua “estirpe” indígena, Peri, na sua ária “*Vanto io pur superba cuna*”, é apresentado como um herói forte e corajoso, pronto para correr em socorro de sua amada.

<sup>268</sup> Mammi, Carlos Gomes, 49.

<sup>269</sup> Jean Andrews, “Montezuma and Il Guarany: Indians at the Opera”, *Aurifex* 1, 2000, <http://goldsmiths.ac.uk/aurifex/issue1/andrews.html>.



Figura 24. Aria de Pery, *Il Guarany* (1870), Ato II.

#### 4.2.3 Reminiscências Temáticas

Em muitas obras do mesmo período de *Il Guarany*, percebe-se o estabelecimento de uma relação de força entre orquestra e cantores. Há uma preocupação crescente em incorporar a orquestra no discurso dramático. “Ela passa a comentar com maior precisão e intenção aquilo que está se passando no palco. O uso das reminiscências é uma forma de garantir esta ligação entre o drama e a orquestra”.<sup>270</sup> Nenhuma das manifestações da busca por unidade dramática é mais característica do período que as reminiscências temáticas: o uso efetivo de um número limitado de temas significativamente dramáticos, um processo que tem uma seme-lhança superficial com o *Leitmotif* wagneriano. Mas as reminiscências, ao contrário do *Leitmotif*, não utilizam o motivo como transformação temática – trata-se, na maioria das vezes, de uma repetição literal do tema original. “A reminiscência temática, ou motivo recorrente, se dá pela caracterização de um determinado tema melódico, fragmento rítmico, tonalidade ou textura tímbrica apresentada com um determinado evento ou condição dramática no contexto do libreto.”<sup>271</sup> Ainda em 1873, Almicare Ponchielli, compositor e amigo de Gomes declarava que “no

<sup>270</sup> Virmond, “Construindo a Ópera Condor”, 57.

<sup>271</sup> *Idem*.



passado as pessoas não prestavam muita atenção na unidade temática; agora, por outro lado, é tida como algo absolutamente essencial”.<sup>272</sup>

Existem exemplos mais antigos de reminiscências temáticas, como a repetição do tema “*Di quell’amor che palpito*”, pelos violinos, no quarto ato de *La Traviata*, e o caso *sui generis* de reminiscência temática como *coup de théâtre*, quando a voz do duque ecoa cantando “*La donna è mobile*” e Rigoletto descobre que o corpo moribundo que ele segura nos seus braços não é o de seu inimigo, mas o de sua própria filha. No entanto, a partir da década de 1860, o mesmo Verdi utilizará o artifício para grande efeito dramático em óperas como *La Forza del Destino*, *Un Ballo in Maschera* e *Aida*. Um exemplo efetivo é o de *La Forza*: o tema da maldição do marquês de Calavastra ecoa na cena de Leonora no segundo ato (“*Son giunta!*”) e na sua ária do quarto ato (“*Pace mio Dio*”), indicando o destino fatal que a persegue mesmo na santidade do claustro.



Figura 25a. Cena IV, *La Forza del Destino* (1862), Ato I.

<sup>272</sup> Ponchielli *apud* Kimbell, *Italian Opera*, 550.



Figura 25b. Aria de Leonora, *La Forza del Destino* (1862), Ato IV.

O motivo mais recorrente em toda a partitura de *Il Guarany* é aquele utilizado para caracterizar Pery, exposto pela primeira vez na cena I do primeiro ato, quando o personagem se apresenta perante os portugueses (“*Pery m’appella*”). Enquanto Pery se apresenta (“De Pery me chama, em sua língua, o heróico povo dos guaranis”), a orquestra apresenta um tema, caracterizado por um intervalo de quarta ascendente e descendente, que será repetido várias vezes durante a ópera. Neste tema há uma passagem repentina de menor para maior, o que lhe concede um tom forte e voluntarioso. “Aqui, a orquestra não tem função de mera acompanhante do canto. Gomes trata a orquestra como elemento essencial no processo de associar ao protagonista e ao heroísmo do povo guarani um motivo plenamente sinfônico”.<sup>273</sup> (ver página seguinte)

<sup>273</sup> Nogueira, *Muito Além do Melodramma*, 150.



Figura 26. Cena I, *Il Guarany* (1870), Ato I.

O tema é apresentado em diversos momentos da ópera, quando Pery está presente na cena, dentre os quais o dueto de Pery e Gonzalez (“*Serpe vil*”) em que o herói confronta o vilão, descobrindo o seu plano e forçando-o a dar a sua palavra de honra.



Figura 27. Dueto Pery/Gonzalez, *Il Guarany* (1870), Ato II.

Outro tema repetido várias vezes é o dos selvagens. Este tema é associado tanto a Pery quanto aos aimorés, e recorre quando os selvagens entram em cena, como o tropel de passos ligeiros avançando na floresta, garantindo o impacto dramático de sua entrada. O tema se estabelece pela alternância entre Láb maior e Fá maior, com emissão da terça, dando-lhe um caráter modal e criando um aspecto rude e tosco. Por fim, o cromatismo descendente nas flautas é um recurso de tinta local. O tema é reaproveitado, também, no *ballabile* dos aimorés.



Figura 28. Tema dos selvagens, *Il Guarany* (1870).

Finalmente, o poderoso tema da prece pagã dos aimorés (Figura 18a), o mais conhecido da ópera, aparece pela primeira vez com cores “pitorescas”, como um allegretto no *ballabile* (é repetida a omissão da terça na harmonia, como no tema dos selvagens).



Figura 29. *Ballabile*, *Il Guarany* (1870), Ato III.

E retorna com grande impacto dramático no desfecho da ópera, quando D. Antônio explode o seu castelo, em um *tutti* grandioso e fortississimo na orquestra.

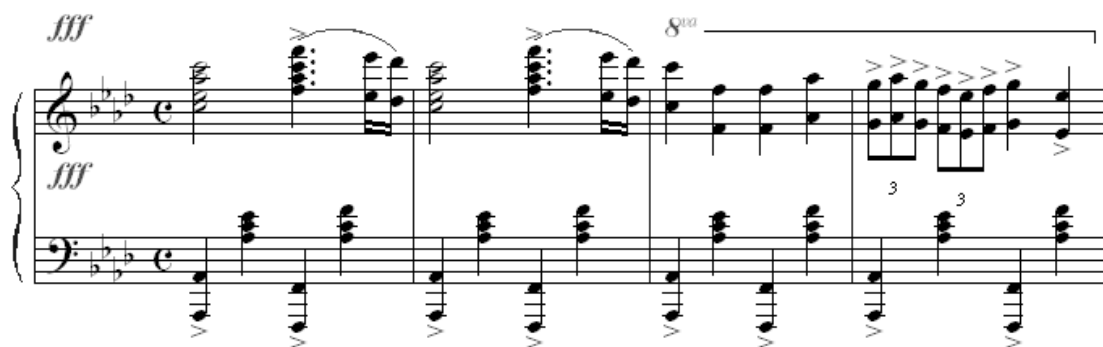


Figura 30. Finale ultimo, *Il Guarany* (1870), Ato IV.

### 4.3 A Célebre Sinfonia

A página mais famosa da ópera no Brasil, a abertura sinfônica eternizada pelo programa de rádio *A Voz do Brasil*, foi composta depois da estréia da ópera – o que havia, anteriormente, era um curto prelúdio, que se configura “muito mais como uma introdução da primeira cena da ópera, o Coro dos caçadores, do que como composição autônoma”.<sup>274</sup> A nova abertura sinfônica é datada de 14 de agosto de 1871, um ano após a estréia da ópera. Intitulada “sinfonia” – assim chamada não por se tratar de uma sinfonia clássica, mas pelo fato de que, na época, todas as aberturas de ópera recebiam esta denominação – a peça reaproveita a abundância do material temático da ópera. Em sua análise da obra, Marcos P. Nogueira argumenta que:

A profusão de temas retirados de diversas cenas da ópera, presente na sinfonia, é indício de um tipo de abertura que poderia ser classificada como abertura *pot-pourri*, segundo a definição que Wagner oferece em seu ensaio *Über di Overtüre* [...]. O recurso à abertura *pot-pourri* foi bastante comum em muitas óperas escritas durante as décadas em que o estilo da *grand opéra* prevaleceu, principalmente depois da estréia de *La Vestale*, de Spontini, e de *Guilherme Tell*, de Rossini, cujas aberturas foram construídas com as citações das principais melodias das óperas, procedimento que de uma maneira ou de outra Verdi também adotou em várias das aberturas de suas produções líricas. No entanto, a sinfonia de *Il Guarany* apresenta algo pouco habitual em aberturas desse tipo: um forte sentido de continuidade temática, reforçado pelo fato de Gomes não permitir que cada um dos temas e seções da peça de abertura se fechassem em blocos isolados. Ao contrário, o compositor evita a cadência completa, a não ser no final, e procura dar um caráter temático às transições que interligam as seções.<sup>275</sup>

Curiosamente, a peça não conclui na tonalidade inicial de Lá Maior, mas em Mi maior. Os temas são relacionados entre si por relações motivicas, e não aparecem na mesma ordem da ópera – não existe, portanto, uma “narrativa” subjacente nesta abertura, sendo os temas organizados por razões puramente musicais. A peça compõe-se de três grandes seções: a seção A, que expõe o segundo tema dos selvagens e “*Perchè di meste lagrime*”, tema do dueto de Cecília e Pery do terceiro ato; a seção central, com características de um verdadeiro desenvolvimento, pelas seqüências modulantes que se manifestam nos novos temas, o primeiro tema dos selvagens, dois trechos do primeiro coro dos aimorés (“*Ma per l’empio portoghese*” e “*Di costui cadrà atterrato*”) e o eco da flauta na cena inicial de Pery e Cecília (“*Pery?/Che brami?*”); a seção B apresenta dois temas do dueto de Pery e Cecília do primeiro ato (“*Qualunque via dischiuderti*” e “*Sento una forza indomita*”), o tema da bravura de Pery, e retoma os dois temas dos selvagens; a coda se desenvolve a partir da repetição do segundo tema dos selvagens, concluindo em Mi maior.

<sup>274</sup> Nogueira, *Muito Além do Melodramma*, 149.

<sup>275</sup> Nogueira, *ibidem*, 160.

Tabela 8. Temas musicais na abertura sinfônica da ópera *Il Guarany*.

TEMAS NA ABERTURA DA ÓPERA <i>IL GUARANY</i>					
seção	tema	tonalidade	andamento	fórmula de compasso	compassos
A	Tema dos selvagens II	Lá maior / Fá#menor	Andante grandioso marcato	4/4	1-9
	<i>Perchè di meste lagrime</i>	Solb maior	Andante espressivo	3/4	10-22
	Tema dos selvagens II	Lá maior	Andante grandioso marcato	4/4	23-30
Central	Conjura dos aventureiros	Lá maior	Andante maestoso espressivo	4/4	35-51
	Tema dos selvagens I	Modulatório	Allegro vivo	4/4	54-57
	Tema dos selvagens I	Modulatório	Allegro vivo	4/4	68-71
	<i>Di costui cadrà atterrato</i>	Fá# menor	Allegro vivo	4/4	72-76
	Tema dos selvagens I	Lá maior	Allegro vivo	4/4	81-82
	<i>Ma per l'empio portoghese</i>	Dó maior	Allegro vivo	2/2	89-100
	<i>Di costui cadrà atterrato</i>	Si menor	Allegro vivo	2/2	113-114
	<i>Di costui cadrà atterrato</i>	Si maior	Allegro vivo	2/2	117-118
B	<i>Pery? Che brami?</i>	Fá# menor / Lá maior	---	2/2	127-135
	<i>Qualunque via dischiuderti</i>	Mi maior	Allegro espressivo	4/4	136-150
	Tema da bravura de Pery	Mi maior	Allegro espressivo	4/4	151-164
	Tema dos selvagens I	Mi maior	Allegro espressivo	4/4	165
	<i>Qualunque via dischiuderti Sento uma forza indomita</i>	Mi maior	Allegro espressivo	4/4	177-190
	Tema dos selvagens II	Mi maior	Allegro espressivo	4/4	199-202
Coda	Tema dos selvagens II	Mi maior	Allegro espressivo	4/4	205-206



Figura 31a. Tema dos selvagens II - Abertura, *Il Guarany* (1870), compassos 1-4. Ver figura 18a (“O Dio degli aimoré”).



Figura 31b. Tema dos selvagens I - Abertura, *Il Guarany* (1870), compassos 55-56. Ver figura 27.



Figura 31c. “Perchè di meste lagrime” - Abertura, *Il Guarany* (1870), compassos 10-14.



Figura 31d. Conjura dos aventureiros - Abertura, *Il Guarany* (1870), compassos 35-38.



Figura 31e. “Di costui cadrà atterrato” - Abertura, *Il Guarany* (1870), compassos 72-76.



Figura 31f. “Ma per l'empio portoghese” - Abertura, *Il Guarany* (1870), compassos 89-100.



Figura 31g. “Pery?... Che brami?” - Abertura, *Il Guarany* (1870), compassos 127-132. Ver figura 16a.



Figura 31h. Tema da bravura de Pery - Abertura, *Il Guarany* (1870), compassos 151-158. Ver figura 26.

A abertura sinfônica de *Il Guarany* utiliza os mesmos recursos das outras peças semelhantes do mesmo período. As transições, que consistem em escalas diatônicas ou cromáticas repetidas em grande velocidade, ou acordes fortes percutidos nas cordas e outros efeitos orquestrais de *éclat*, são recursos comuns nas aberturas de *grand opéra*. Efeitos dessa natureza são abundantes na abertura da ópera *Dinorah* de Meyerbeer. A abertura de Gomes foi várias vezes comparada à abertura de *La Forza del Destino*, de Verdi. De fato, as duas peças utilizam um bom número de temas melódicos da ópera (como uma abertura *pot-pourri*), que guardam relações motivicas entre si.





Figura 31i. “Qualunque via dischiuderti”/ “Sento una forza indomita” - Abertura, *Il Guarany* (1870), compassos 177-190. Ver figuras 16c e 16e.

No entanto, um trecho em particular de Gomes tem grande semelhança com Verdi. Na abertura de *Il Guarany*, dos compassos 177 ao 190, dois temas retirados do dueto de Cecília e Pery do primeiro ato são apresentados simultaneamente. Enquanto a frase de Cecília “*Qualunque via dischiuderti*” é tocada pelas cordas em fortíssimo, a frase de Pery “*Sento una forza indomita*” é tomada pelos metais, em contraponto, e a harpa acompanha com acordes simples arpejados. Este trecho se assemelha bastante com o tratamento dado por Verdi aos temas da maldição do marquês de Calavastra e a “*Tua grazia o Dio*” de Leonora na abertura de *La Forza del Destino*. O tema de Leonora é apresentado, primeiramente, pela clarineta, acompanhada pela harpa em acordes simples arpejados e, mais tarde, aparece em *staccatto* nas cordas, contraposto ao tema da maldição.

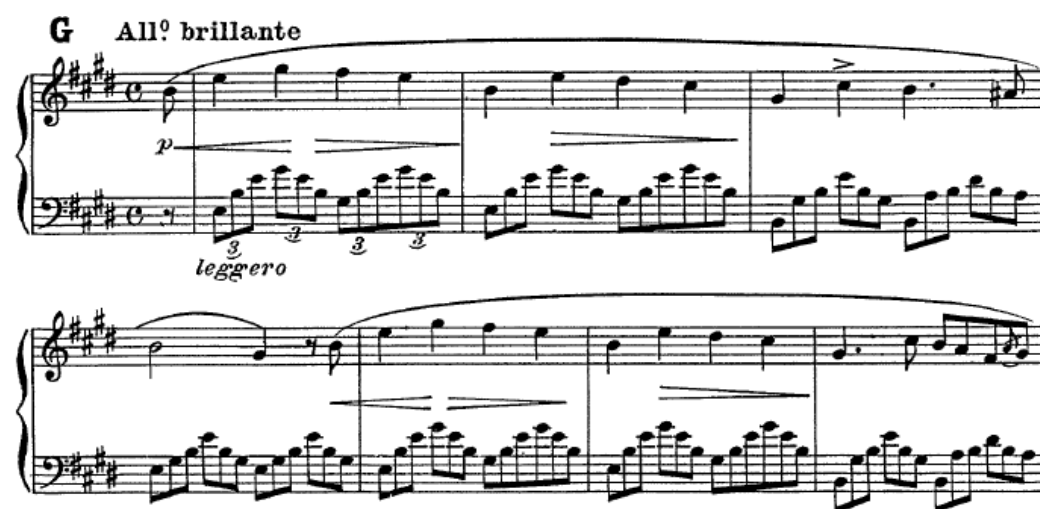


Figura 32a. “Tua Grazia, oh Dio” - Abertura, *La Forza del Destino* (1862).

*ppp*

Figura 32b. “Tua Grazia, oh Dio”/ Tema da maldição - Abertura, *La Forza del Destino* (1862).

A primeira ópera de Gomes a estreiar na Itália, embora tenha um corte bastante convencional, destaca-se no seu período pela sua excepcional fluência dramática – garantida pela “negociação” da forma tradicional em busca de formas híbridas, mais contínuas – pelo *colorito* dos *tableaux* exóticos, e pelo uso de reminiscências temáticas. Esta combinação de elementos tradicionais e inovadores contribuiu, certamente, para o sucesso da ópera na sua estréia. A qualidade da música de Gomes garantiu o sucesso da ópera em vários países da Europa, e no Brasil, o epíteto de Herói e Gênio nacional da música se confirmou para o jovem compositor.

## CAPÍTULO 5 – UMA ÓPERA NACIONAL:

### A Recepção de *Il Guarany*

#### 5.1 *Un Uso Così Parco del Selvaggio: Il Guarany* em Milão

Antes da estréia de sua ópera no Scala, Gomes teve que enfrentar diversos problemas: contatos com o elenco, supervisão de ensaios, da cenografia, dos figurinos, correções de última hora nas cópias da partitura. O maior problema, no entanto, era a quantia de dez mil libras que deveria entregar aos empresários antes da encenação da ópera – quantia vultosa, com a qual se poderia comprar duas casa em Milão na época. Gomes não tinha esse dinheiro, e escreve atemorizado ao irmão José Pedro de Sant’Anna Gomes, o Juca:

O Guarani deve entrar em ensaios em janeiro de 1870 [...]. Aproxima-se o dia fatal. Vem. Se tu me faltares e se o sucesso coroar meus esforços, a tua ausência far-me-á receber as ovações do público italiano, com a alma cheia de tristeza e saudade por ti, meu irmão, meu amigo e sempre generoso protetor. Ademais, preciso de muito dinheiro para a montagem. As minhas dificuldades de que tens tido notícias crescem à medida que passam os dias. Faltam-me 10.000 libras! Veja se consegues com os amigos auxiliar-me nesta situação crítica e difícil.<sup>276</sup>

Sant’Anna Gomes partiu para a Itália em 1870, para apoiar o irmão neste momento importante de sua carreira. O auxílio financeiro, no entanto, não viria dele, mas de sua majestade imperial, D. Pedro II – conforme Gomes o confirma em uma correspondência posterior. O intelectualizado mecenas D. Pedro II, ele próprio um diletante musical, grandíssimo admirador de Wagner, não perderia oportunidades de incentivar o desenvolvimento das artes, indicador de progresso e “civilização” do Brasil, ainda mais em um momento como esse, em que o país estreava no palco da grande ópera com um drama de tema nacional.

Com os problemas financeiros resolvidos, a estréia foi finalmente marcada para o dia 19 de março de 1870. Pouco antes desta data, o periódico milanês *Il Trovatore* publicava: “No Scala se espera por *Il Guarany*. Terça-feira houve ensaio geral a portas fechadíssimas... como de costume... As vozes que correm a propósito desta ópera são boas e há grande expectativa e curiosidade da parte do público. Nós também temos muita fé no talento de Gomes”.<sup>277</sup> Já no dia da estréia, o periódico *Il Pungolo* publicou: “Esta noite no Scala a primeira representação de *Il Guarany*. Muita expectativa, muita procura de balcões e frisas fechadas. Auguramos ao jovem Maestro um sucesso correspondente à expectativa do público”.<sup>278</sup> De fato, o público milanês ainda estava sob a impressão do sucesso das revistas musicais de Gomes, e esperava um bom espetáculo do jovem e pitoresco compositor.

<sup>276</sup> Carta de Antônio Carlos Gomes a José Pedro de Sant’Anna Gomes, 1869, in Góes, *A Força Indômita*, 106.

<sup>277</sup> *Il Trovatore*, 17 de março de 1870, in Penalva, *Carlos Gomes*, 33.

<sup>278</sup> *Il Pungolo*, 19 de março de 1870, in Penalva, *ibidem*.

Para o elenco, naturalmente, Gomes deveria escolher os cantores já contratados pelos empresários do Scala para a temporada. O regente seria Eugenio Terziani, maestro e ensaiador titular da orquestra do Scala. Pery foi confiado a Giuseppe Villani, famoso tenor italiano que já cantara, na mesma temporada, *La Ebreja* de Halévy – como bom italiano que era, Villani interpretou o índio guarani dotado de um grande e espesso bigode, apesar do pedido de Gomes para que o raspasse. Maria Sass, soprano belga de altíssima reputação, tomou o papel de Cecília, depois de criar a exótica princesa Sêlika de *L'Africaine* em 1865, em Paris. Enrico Storti, barítono que depois cantaria várias vezes no Brasil, foi o aventureiro Gonzalez, e o famosíssimo barítono francês Victor Maurel, que se tornaria um dos preferidos de Verdi e criaria ambos Iago e Falstaff, estreou na Itália como o Cacique dos aimorés. A cenografia foi entregue a Carlo Ferrario e os figurinos a Luigi Zamperoni.<sup>279</sup>

Quanto à cenografia, elemento importantíssimo do formato então já internacionalizado da *grand opéra*, vale tecer alguns comentários.



**Figura 33. Cenário original do Ato I de *Il Guarany*.**

Algumas aquarelas dos cenários originais da ópera em 1870 nos permitem perceber como, de fato, *Il Guarany* foi produzida como uma autêntica *opéra exotique*. Em meio à floresta exuberante, cheia de palmeiras, vê-se o castelo de D. Antônio de Mariz, pintado como uma

---

<sup>279</sup> Góes, *A Força Indômita*, 108.

verdadeira fortaleza oriental com uma entrada em arco ogival. O tema oriental se repete na cena dos aventureiros, com a reincidência dos arcos ogivais, típicos da arquitetura muçulmana – mas utilizados, igualmente, para as óperas ambientadas na Índia, na África, ou no Oriente longínquo.



**Figura 34. Cenário original da Cena II Ato II de *Il Guarany*.**



**Figura 35. Cenário original da Cena III Ato II de *Il Guarany*.**

Já o quarto de Cecília (página anterior) tem toda a pompa e riqueza de um palácio nobre do século XVI – mesmo que seja situado no meio da selva. Havemos de notar, também, que os cenários são todos vistos em perspectiva de três quartos, formato introduzido pela Ópera de Paris em 1840, e largamente adotado por vários teatros da Europa desde então.



**Figura 36. Cenário original do Ato III de *Il Guarany*.**

A aldeia dos aimorés, onde são apresentados os números mais exóticos do libreto – o coro de guerra, a prece pagã dos aimorés, e o balé exótico dos aimorés – é também o mais exuberante. A aldeia é coberta por uma tenda rendada com arabescos; vêem-se ocas à distância, mas os índios se reúnem todos em um grande espaço central, onde se desenrolam as cenas e os rituais. O figurino dos índios é o que causa mais estranhamento para um espectador moderno: todos usavam uma espécie de túnica ou toga branca e azul, e sandálias – figurino bastante comum em óperas com cenários orientais. Como no mundo da ópera os cenários e – sobretudo – os figurinos são reutilizados de uma produção para outra, o exotismo da América colonial vestiu os mesmos trajes do exotismo oriental (literalmente). O Cacique usava também um comprido manto de penas.

Pery usou um figurino semelhante: uma túnica branca e azul em listras horizontais, sandálias de couro, adereços de penas nas pernas e nos braços, um pequeno turbante (!) com plumas na cabeça, colares, arco e flecha, e uma faixa de penas a tiracolo. Já Cecília foi vestida como uma nobre do século XVI, com jóias e chapéu de plumas.



**Figura 37. Figurino original de Pery**



**Figura 38. Figurino original de Cecília**

A estréia da ópera foi um sucesso. Villani e Sass, ambos bem quistos pelo público milanês, foram louvados pela sua interpretação; Maurel foi considerado cativante. O público aplaudiu demoradamente a Ave Maria do primeiro ato, os duetos de Cecília e Pery do primeiro e terceiro atos, a ária de Pery e a balada de Cecília do segundo ato, e praticamente todo o terceiro ato. A coreografia do balé aparentemente não agradou. Gomes foi aplaudidíssimo e chamado várias vezes ao palco, conforme afirmava o *La Lombardia*: “Dezoito chamadas ao Maestro Gomes consagraram o sucesso de sua ópera *Il Guarany*, representada ontem de noite no Scala. E os fragorosos aplausos oferecidos pelo numerosíssimo e seletto auditório ao simpático jovem não eram de puro conhecimento ou cortesia, mas de arrebatamento face às numerosas belezas que a partitura contém realmente”.<sup>280</sup> A crítica milanese tinha opiniões favoráveis à ópera do jovem maestro. Alguns apontavam semelhanças com a *Sonnambula*, com a *Traviata*, com o

<sup>280</sup> *La Lombardia*, 21 de março de 1870, in Penalva, *Carlos Gomes*, 33.



*Trovatore*, com a *Africana* – um dos críticos conseguiu enxergar uma improvável semelhança entre a música de Gomes e a de Offenbach, sem dúvida ainda sob o efeito do sucesso da revista *Se Sà Minga*. Duas críticas em especial, reproduzidas por Góes em sua biografia *A Força Indômita*, dão uma interessante perspectiva de como a nova ópera de Gomes foi recebida pelos *habitués* do Scala: a de Filippo Filippi, no *La Perseveranza*, e a crítica não-assinada publicada na *Gazzetta Musicale di Milano*, atribuída a Antonio Ghislanzoni.

No dia 21 de março, o crítico Filippo Filippi, o mais famoso e respeitado da época, publica a primeira crítica de *Il Guarany* no periódico *La Perseveranza*, confessando: “Acabo de sair do teatro, depois de ter ouvido a longa e não fácil música do jovem compositor brasileiro, a quem o público do Scala dispensou ontem à noite a mais cordial acolhida”.<sup>281</sup> Filippi, que considera “difícil” uma partitura que é das mais convencionais de Gomes, enxergou partes boas e partes banais na ópera do brasileiro, resumindo suas impressões da seguinte maneira: “uma impressão geral e bastante segura permaneceu: a música de Gomes não é apenas a ópera de um jovem estudioso e ardente, há muitas vezes inspiração, e mais raramente originalidade, qualidades no entanto misturadas com as longuezas, com os titubeios de estilo, e em uma disparidade singular de conceito artístico que a cada momento faz passar do sublime, do elegante, do delicado, do novo, ao comum e ao vulgar”.<sup>282</sup> Mas, no todo, escreveu uma crítica favorável ao talento do jovem compositor, cujo estilo esperava que amadurecesse com o tempo. Afirma que a ópera tem alguns trechos de valor excepcional, especialmente no que diz respeito à invenção melódica e ao calor dos *affetti*. Quanto às deficiências da ópera, diz que o maior culpado é o fraquíssimo libreto, e acusa o libretista pela falta de inspiração: “eu louvei bastante o gênio de Scalvini, criador de fantasias cômicas de sucesso, nas quais o espírito e a invenção abundam; mas, por caridade, não escreva mais libretos, que a poesia melodramática não é o seu forte”.<sup>283</sup> Filippi reclama que fora ao teatro surpreso com a novidade do tema, esperando ver “cenas extraordinárias, situações palpitantes, paixões tremendas”,<sup>284</sup> ou pelo menos aterrorizantes cenas de antropofagia, com o guarani cortado em pedaços e servido *fricassé*. Mas se deparou com um libreto decepcionante, que reunia “todas as convenções cênicas e poéticas do velho melo-

---

<sup>281</sup> “Esco appena di teatro, doppo aver udità per la prima volta la lunga e non facile musica del giovane maestro brasiliano, a cui il pubblico della Scala fece ier sera la più cordiale accoglienza”. *La Perseveranza*, 21 de março de 1870, in Góes, *A Força Indômita*, 130.

<sup>282</sup> “Un’impressione generale e abbastanza sicura mi è [...] rimasta: la musica del Gomes è non solo l’opera d’un giovane studioso ed ardente, c’è anche spesso l’ispirazione, e qualche più rare volte l’originalità, qualità però stemperate nelle lungherie, nelle titubanze di stille, e in una disuguaglianza singolare di concetto artistico che ad ogni tratto fa passare del sublime, dall’elegante, del delicato, dal nuovo, al comune ed al volgare”. *La Perseveranza*, 21 de março de 1870, in Góes, *ibidem*, 130.

<sup>283</sup> “Di molte deficienze della musica il libretto ha gran colpa: io ho abbastanza lodato l’ingegno dello Scalvini, creatore di fortunatissime fantasticherie comiche, nelle quali lo spirito e l’invenzione abbondano. Ma per carità non faccia più libretti, che la poesia melodrammatica non è proprio il suo pane”. *La Perseveranza*, 21 de março de 1870, in Góes, *ibidem*, 130.

<sup>284</sup> *La Perseveranza*, 21 de março de 1870, in Góes, *ibidem*, 130.

drama”,<sup>285</sup> cheio de frases e de estruturas comuns. Filippi nota que, “com a introdução do elemento selvagem, indígena, Gomes teve como intuito uma entonação potente, nova, original, mas o conceito falha na sua execução”.<sup>286</sup> O crítico lembra que Meyerbeer, em sua *Africana*, já havia criado um novo tipo de “estilo selvagem” com a sua instrumentação, e que seria inevitável a Gomes não imitá-lo. Lamenta-se, ainda, que o brasileiro não tenha conseguido sustentar a “selvageria” por mais tempo, e que não tenha completamente dominado a “pintura da música selvagem” no terceiro ato. Curiosamente, os trechos que o crítico louva como os mais autenticamente “selvagens” são os “ritos canibais” do *ballabile* – música “exótica” bastante convencional. Filippi considera inspiradas algumas das peças mais convencionais do libreto: o coro dos caçadores, a ária de Cecília do primeiro ato e o balé.

Em 27 de março, a *Gazzetta Musicale di Milano*, controlada pela casa editorial Ricordi, publica uma crítica não assinada, mas provavelmente escrita por seu redator, Antonio Ghislanzoni – o mesmo Ghislanzoni que seria mais tarde o libretista da *Aída* de Verdi, e da *Fosca* (1873) de Gomes. Como Filippi, Ghislanzoni critica o libreto de *Il Guarany*, que é feito sobre argumento indígena, e não contém ótimos versos. Mas declara, otimista, que “Gomes, de fato, sobre aquele medíocre libreto, compôs boa música”.<sup>287</sup> Percebe-se, pela crítica positiva de Ghislanzoni, que não apenas ele mas a maioria do público milanês havia, de fato, se agradado da música de Gomes. “Boa música!”, bradou ele, “Eis o juízo que se escuta na boca dos mais severos; e para um estreante, não é pouco”.<sup>288</sup> O crítico considera que a ópera tem muitas qualidades na forma, e alguns trechos belíssimos – louva o dueto do primeiro ato, que considera o mais belo, o recitativo de D. Antonio no primeiro ato, e as árias de Pery e Cecília no segundo ato. “O terceiro ato é o mais característico, e o mais grandioso. A cena tem lugar no campo dos aimorés; aqui todo o gênio do maestro poderia aparecer gigante, e na fusão e no contraste das duas raças encontrar novos efeitos e novas ousadias musicais. [...] Gomes introduziu muito oportunamente na marcha novos sons, cacofonias ensurdecadoras, mas não fez deles o uso amplo que convinha à situação”.<sup>289</sup> No entanto, credita a falta de sucesso do balé à “mesquinhez coreográfica”, extremamente inapropriada e que a alguns olhos pareceu até uma “profanação indecente”. Ghislanzoni, a exemplo de Filippi, também achou que faltou ousadia a Gomes no momento de retratar os selvagens.

---

<sup>285</sup> *La Perseveranza*, 21 de março de 1870, in Góes, *A Força Indômita*, 130.

<sup>286</sup> “Coll’ introduzione dell’ elemento selvaggio, indiano, il Gomes ebbe come l’ intuito di una intonazione potente, nuova, originale, ma il concetto gli falle all’ esecuzione”. *La Perseveranza*, 21 de março de 1870, in Góes, *A Força Indômita*, 130.

<sup>287</sup> “Il Gomes infatti sul quel mediocre libretto ha scritto della buona musica”. *Gazzetta Musicale di Milano*, 27 de março de 1870, in Góes, *ibidem*, 131.

<sup>288</sup> *Gazzetta Musicale di Milano*, 27 de março de 1870, in Góes, *ibidem*, 131.

<sup>289</sup> “Il terzo atto è il più caratteristico e il più grandioso. La scena a luogo nel campo degli Aimoré; qui tutto il genio del maestro poteva apparire gigante, e nella fusione e nel contrasto dell’ indole di due razze trovare nuovi effetti e nuove arditezze musicali. [...] Il Gomes a introdotto molto opportunamente nella marcia dei suoni nuovi, delle cacofonie assordanti, ma non n’ è a fatto quell’ uso ampio che conveniva alla situazione”. *Gazzetta Musicale di Milano*, 27 de março de 1870, in Góes, *ibidem*, 131.

Gomes esqueceu a sua natureza tropical, o céu flamejante da sua pátria, e os pássaros do paraíso, e o condor que fende majestosamente aquela atmosfera de luzes e de perfumes, absteve-se de si mesmo de certa forma, parou, mediu, deu passos cautelosos com medo de pisar em falso, quis ser menos como ele mesmo e mais como os outros, e não pensou tanto em fazer bela música quanto boa música; em toda a ópera se vê esta temerosa incerteza, esta rebelião prudente à fantasia; e mesmo nos trechos onde a ousadia deve necessariamente quebrar a regra, ele sacrifica o efeito para permanecer na regra; e entre os selvagens faz um uso tão parco do selvagem, como se temesse se contaminar.<sup>290</sup>

O crítico acusa Gomes de fazer “*un uso così parco del selvaggio*” que a ópera não parece ter sido escrita por um brasileiro. De fato, a figura pitoresca de Gomes fascinava a imprensa milanese, e Ghislanzoni em particular (que se tornaria um grande amigo seu).<sup>291</sup> Reproduzindo uma imagem do Brasil paradisíaco, exótico, dos relatos de viajantes europeus, o crítico esperava ver uma versão deste Outro maravilhoso traduzido para a música. É boa música, afirma ele, mas não é diferente daquela que ele já conhece. E esta é a ironia – que o compositor brasileiro, criado e feito músico em um Brasil fascinado pela ópera italiana, tenha estudado e dominado a sua forma e seus artifícios para ser aceito na Itália como compositor de sucesso e, ao se apresentar como tal, se deparou com o olhar europeu fascinado pelo exótico, que esperava deste compositor estrangeiro uma música pitoresca e “selvagem”, uma forma de arte que o definisse enquanto Outro. Ghislanzoni, bem como a imprensa milanese da época, confunde Gomes com o tema de sua ópera, representando-o em caricaturas sempre vestido de plumas, com os cabelos bastos desgrenhados e a pele cor de cobre. A eles parece estranho, então, que a sua música não seja mais “selvagem” que a *Africana* de Meyerbeer. O próprio crítico consente: “Ora, Gomes que com o seu primeiro experimento jogava com o seu futuro, quis antes de tudo e a todo custo o sucesso, e não estava errado. [...] Gomes deve quanto antes dar-nos uma outra ópera que revelasse melhor a natureza ardente da sua pátria e os ímpetos galhardos da sua fantasia e do seu coração”.<sup>292</sup> No entanto, nada poderia estar mais longe das aspirações do músico brasileiro, e dos outros artistas brasileiros do período – assim como *O Guarani*, um romance de folhetim de formato francês, almeja ser uma síntese do Brasil em prosa, a ópera *Il Guarany*, em formato de melodrama italiano, será recebida pelos brasileiros como música nacional autêntica.

---

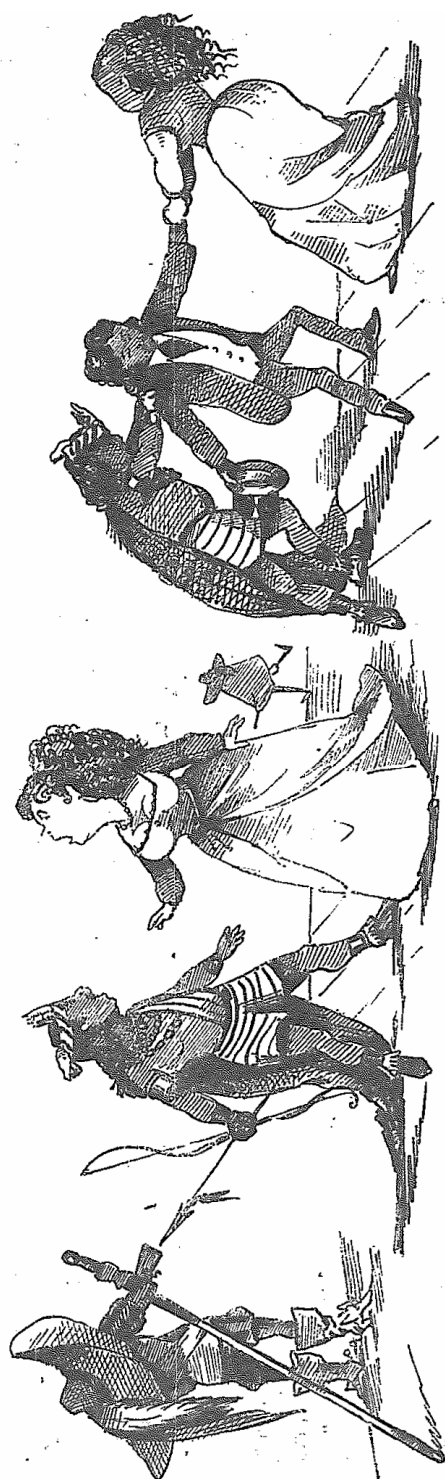
<sup>290</sup> “Il Gomes ha dimenticato la sua natura tropicale, il cielo infuocato della sua patria, e gli ucelli del Paradiso, e il condor che fende maestosamente quell’atmosfera di luci e di profumi, si è spogliato in certo modo di se stesso, si è infrenato, si è misurato, ha posto il piede guardingo per paura di metterlo in fallo, ha voluto essere meno lui, per essere un poco come gli altri, e non ha tanto pensato a far della bella musica quanto della buona musica, la tutta l’opera si vede questa paurosa incertezza, questa prudente ribellione alla fantasia; e anche nei punti in cui l’ardimento deve di necessità rompere le corna alla regola, egli sacrifica l’effetto per starsene colla regola; e framezzo ai selvaggi fa un uso così parco del selvaggio, come se temesse di contaminarsi”. *Gazzetta Musicale di Milano*, 27 de março de 1870, in Góes, *A Força Indômita*, 131.

<sup>291</sup> Ver capítulo 2, item 2.4.

<sup>292</sup> “Ora il Gomes che sul suo primo esperimento giocava il suo avvenire, volle prima di tutto ed a costo di tutto il successo, e non ebbe torto. [...] il Gomes dovrebbe quanto prima darci un’altra operache rivelasse meglio la natura ardente della sua patria e gl’impeti gagliardi della sua fantasia e del suo core”. *Gazzetta Musicale di Milano*, 27 de março de 1870, in Góes, *A Força Indômita*, 131.

## IL GUARANY

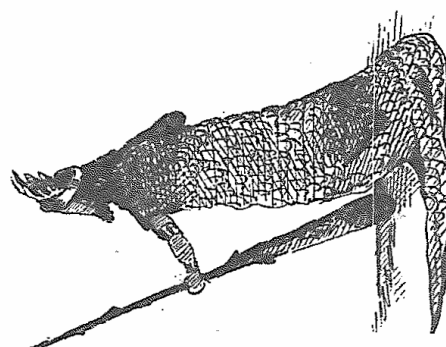
Opera-ballo di Carlos Gomes, datosi alla Scala, e riprodotto da Sem.



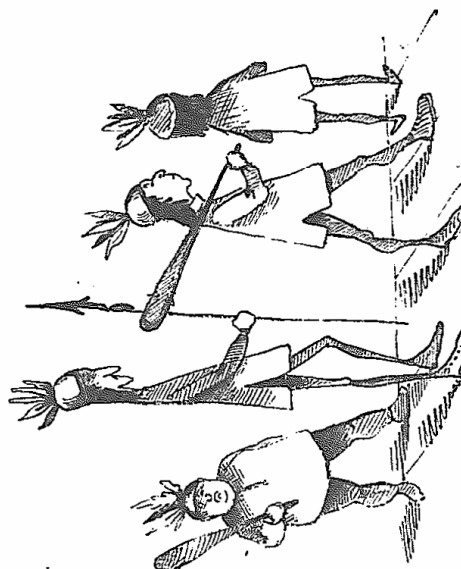
Gonzales-Storzi, baritone geloso, tenta invano di celare sotto l'immenso cappello il suo ardente amore per Cecilia-Szasz, prima donna di cartello.

Dal canto suo, Cecilia-Szasz, presta fra il cappello di Gonzales-Storzi e la voce di falsetto di Don Alvaro, suo promesso sposo, simpatizza per Pery-Villani, cannibale della tribù dei tenori.

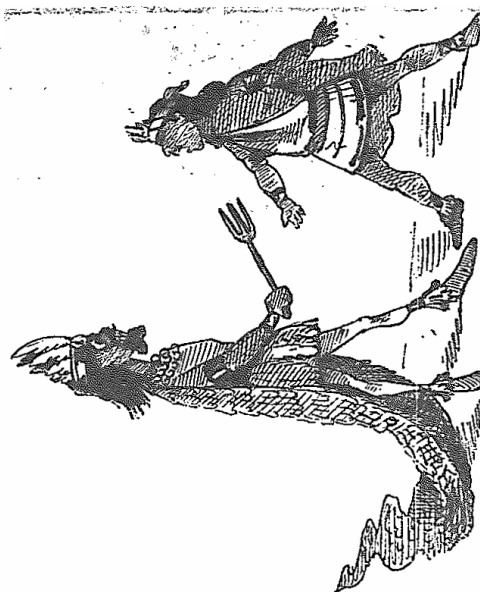
Gli applausi prolungati del pubblico obbligano il maestro Gomes, bruscamente a venire sulla scena, gentilmente strascinato dagli artisti.



Il capo della Comarca... dello Indie porta con disinvoltura un immondo e costosissimo manto...



cosa che obbliga i suoi contribuenti a coprirsi con una meschina camicia di flanella da 5 lire.



Pery è destinato a morire in forma di beef-steak....

Figura 39a. *Lo Spirito Folletto.*

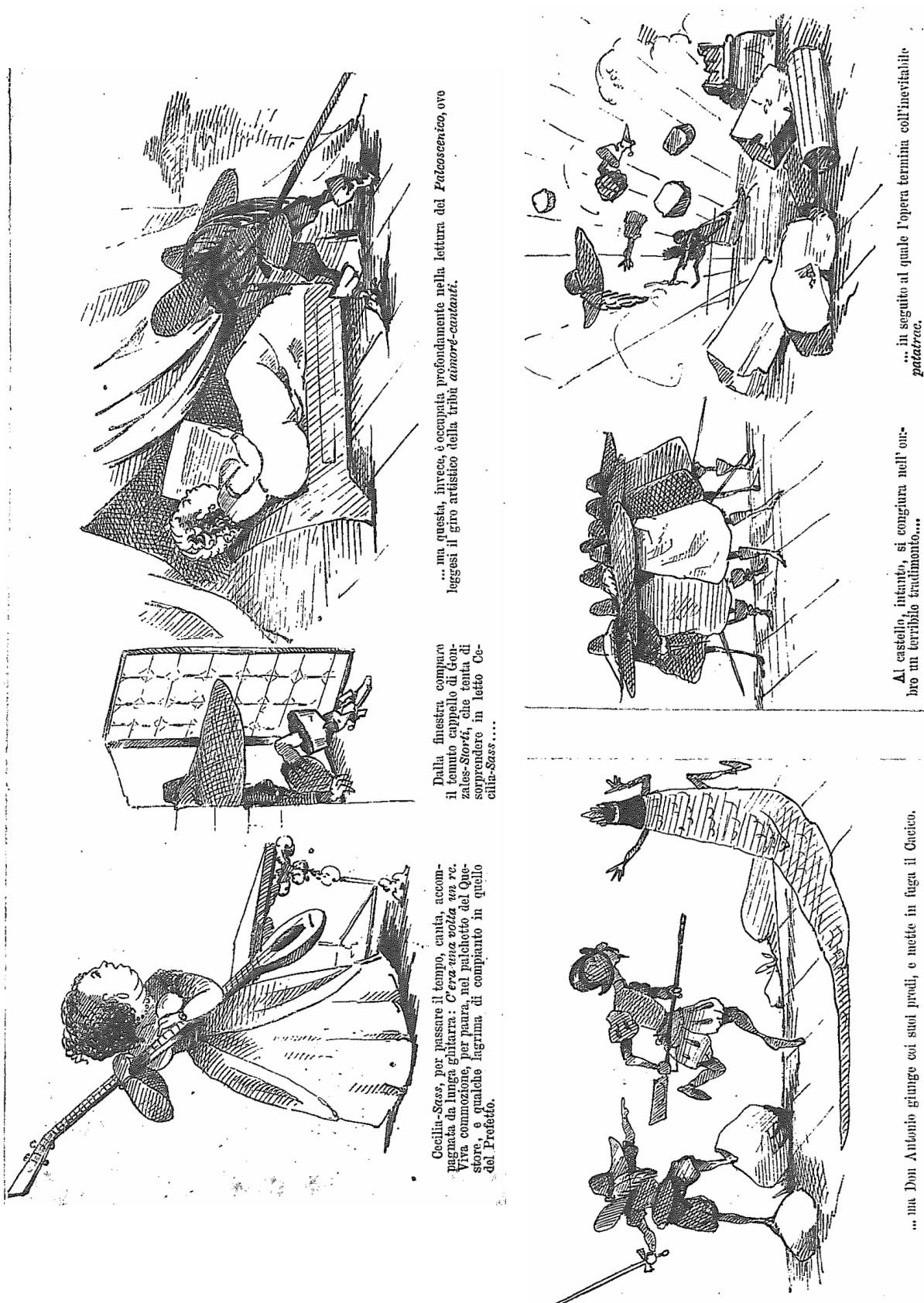


Figura 39b. *Lo Spirito Folletto*.<sup>293</sup>

<sup>293</sup> Para transcrição e tradução, ver Anexo A.

Uma das outras práticas bastante comuns na imprensa do período era a apresentação de charges humorísticas nos jornais – e o *folletto Lo Spirito*, aparentemente, especializava-se neste tipo de produção. Este *folletto* publicou uma engraçada charge sobre o *Guarany* de Gomes, satirizando os detalhes da produção, que aqui reproduzo na íntegra (ver páginas 138 e 139). Os vestígios das críticas e das charges dos periódicos milaneses, bem como a carreira afortunada que a ópera teve depois da sua estréia – o contrato vantajoso assinado com a editora Lucca, pelos direitos de publicação, rendeu uma boa soma a Gomes – mostram que *Il Guarany* foi uma das óperas mais bem-sucedidas do compositor brasileiro. Na Itália, logo se transformou em uma das mais populares de seu tempo, “a julgar pela frequência com que era apresentada, pelo número de récitas em cada teatro e pelos elencos de boa qualidade e conceito que a cantavam e regiam”.<sup>294</sup> Foram várias as apresentações: ainda é apresentada no Scala em 1871, além de Florença e Roma; Genova, Ferrara, Vicenza, Bolonha, Trieste, Treviso, Turim, Palermo e Catania em 1872; vai a Reggio Emilia, e volta a Ferrara e a Gênova em 1873; volta a Milão no Carcano em 1875. A ópera também teve uma carreira razoável na Europa e na América: vai ao Covent Garden de Londres em 1872; Santiago do Chile em 1873; Buenos Aires em 1874; Viena e Estocolmo em 1875; Bruxelas, Barcelona, Varsóvia e Montevideu em 1876; Havana, São Petersburgo e Moscou em 1879; Nice em 1880; Nova Iorque em 1884. Mas nunca foi encenada no teatro mais importante da época, o Opéra de Paris, o que teria feito dela um imenso sucesso. Ainda assim, teve uma boa carreira até as primeiras décadas do século XX – Pery foi interpretado, dentre outros, por Enrico Caruso e Beniamino Gigli – até quando, a exemplo de várias óperas do período como as Meyerbeer e as Catalani, saiu do repertório corrente. Apenas na década de 1990 renovou-se o interesse por essa e outras óperas de Gomes.

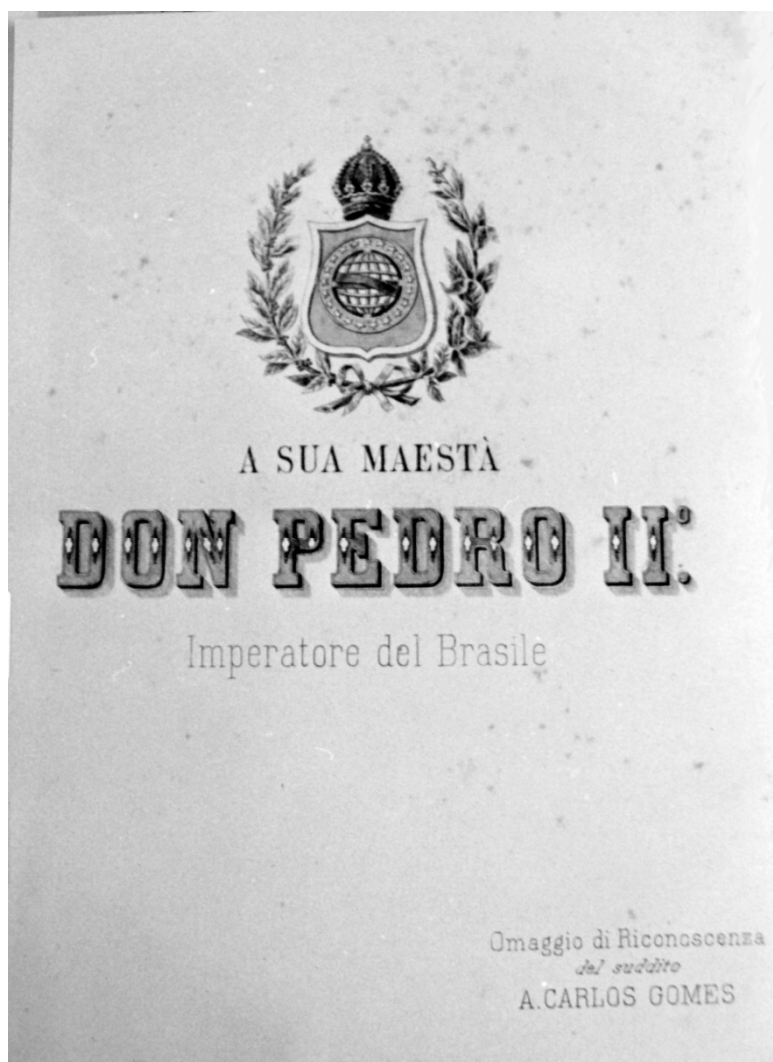
*Il Guarany* foi, portanto, uma das óperas exóticas mais famosas de sua época. A música foi bem aceita pelo público italiano, sobretudo pela sua inventividade melódica. A ópera contribuiu, também, através do espetáculo cênico da *grand opéra*, para a difusão de uma imagem do Brasil pitoresco e exótico, imagem essa identificada com a própria figura de Carlos Gomes, que continuou sendo representado como os indígenas de *Il Guarany* nas charges e historietas da imprensa até o fim da sua carreira italiana. Resta saber, então, como a ópera foi recebida no Brasil.

---

<sup>294</sup> Góes, *A Força Indômita*, 139.

## 5.2 Quatro Rãs Pulando no Palco: *Il Guarany* no Rio de Janeiro

Carlos Gomes chegou ao Brasil em agosto de 1870. O compositor já havia dedicado a sua ópera, patrioticamente, ao imperador D. Pedro II que fora, também, o seu maior financiador. As notícias do triunfo do artista nacional em Milão haviam chegado ao Brasil em um período em que todos estavam cheios de júbilo por outro acontecimento: o presidente e general paraguaio Solano López, cercado pelas tropas do general Câmara, fora morto em Cerro Corá em 1º de março de 1870, dando fim à cruenta Guerra do Paraguai. Um duplo triunfo do Império de D. Pedro: nas artes e no campo de batalha.



**Figura 40.** Dedicatória da ópera *Il Guarany*.

Ainda como homenagem ao mecenas das artes no Brasil, a ópera seria apresentada no dia 2 de dezembro, aniversário do imperador. “Apresentada ao público brasileiro no apogeu do

segundo Império, [a ópera] serviu de eficaz elemento incentivador da união nacional”.<sup>295</sup> No entanto, já no dia 17 de setembro de 1870, vários trechos da ópera são executados com orquestra, coro e solistas no Rio de Janeiro, sob a regência do próprio Gomes. Antes disso, Carlota Patti já havia apresentado, no dia 8 de agosto, no Provisório, trechos da ópera ao piano.

A vida cultural do Rio de Janeiro não havia mudado. A ópera italiana ainda era uma favorita do público: a temporada que estreou o *Guarany* no Brasil abriu-se em 14 de setembro de 1870 e prosseguiu até 9 de janeiro de 1871. Foram apresentadas *Gli Ugonotti* de Meyerbeer (8 récita), *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (1 récita), *Ernani* de Verdi (2 récita), *Il Fausto* de Gounod (5 récita, em italiano), *A Africana* (12 récita), *Un Ballo in Maschera* (2 récita), *Roberto Diabo* (3 récita), e *Lucrezia Borgia* (1 récita). No entanto, o público burguês dividia o seu encantamento pela ópera italiana, agora, com a opereta francesa de Offenbach. Neste mesmo período, deste compositor, subiram aos palcos da capital do império *Le Fife Enchanté*, *La Princesse de Trébizonde*, e duas adaptações nacionais, o *Orpheo na Roça* (adaptação de *Orphée aux Enfers*) e *A Vida Fluminense* (adaptação de *La Vie Parisienne*).

Construindo as expectativas para a estréia brasileira do *Guarani* em dezembro, os editores lançaram-se ao trabalho. No dia 2 de setembro, o *Jornal do Commercio* anunciava a terceira edição do romance brasileiro *O Guarany*. Na Praça da Constituição N°11 vendiam-se partituras da ópera. É também nesses meses antecedendo a estréia da ópera que será publicada a primeira biografia de Carlos Gomes, escrita por Guimarães Jr., responsável por várias das anedotas e historietas repetidas pelas biografias posteriores. *O Jornal do Commercio* apregoa a publicação:

O incansável editor E. Dupont não perde ocasião de fazer sobressahir as illustrações brasileiras. Já está no prelo a biografia com retrato e fac-simile do illustre maestro Antonio Carlos Gomes, escripta pelo festejado folhetinista Dr. L. J. Guimarães Jr. Desejamos a ambos, tanto ao editor como ao escriptor, os mais felizes successos. Antonio Carlos Gomes é uma verdadeira gloria da pátria. Daqui a pouco tempo estará impressa a obra, e o consumo deve ser immenso.<sup>296</sup>

Não pude constatar, de fato, quão “imenso” foi o consumo da biografia. Percebe-se, não obstante, como o triunfo de Gomes na Itália, aliado aos seus sucessos passados no Brasil, o transformavam em “gloria da pátria”, e que esta “gloria” foi consideravelmente lucrativa para os editores de romances e partituras do período. A propaganda continuava nos jornais, atizando o público que esperava ansioso pela estréia da nova ópera.

---

<sup>295</sup> Góes, *A Força Indômita*, 136.

<sup>296</sup> *Jornal do Commercio*, 3 de setembro de 1870.



Em novembro, o mesmo *Jornal do Commercio* anuncia:

OPERA GUARANY. A companhia lírica italiana levará á scena no dia 2 de Dezembro, anniversario natalício de S. M. o Imperador, a grande opera-baile do maestro brasileiro Antonio Carlos Gomes, o Guarany. Está aberta em casa dos Srs. Castellões & C., Rua do Ouvidor nº116, uma assignatura para as três primeiras recitas [...]. As grandes despezas de mise-en-scène que reclama aquella partitura e os desejos que tem a empresa de apresenta-la de um modo condigno ao dia e á estréia da primeira opera brasileira que sobe entre nós á scena, forção-a a marcar os preços abaixo declarados. A empresa espera que [...] o publico fluminense lhe auxiliará a fazer face á tarefa que tomou sobre seus hombros recordando-se que é uma empresa brasileira que vem proporcionar-lhe o ensaio de applaudir a produção do jovem mestre, que volta à sua pátria coroadado de louros pelo primeiro theatro da Itália. <sup>297</sup>

Não se pode perceber claramente o que a nota quer dizer com “a primeira ópera brasileira que sobe entre nós à cena”. O mesmo teatro lírico (outro nome da imprensa para o Provisório) havia sido o palco de todas as apresentações da Ópera Nacional, apenas alguns anos antes. Talvez se refira à primeira ópera brasileira produzida por aquela administração. Vale ressaltar, mesmo assim, que *Il Guarany*, uma ópera com o formato do melodrama lírico italiano, com libreto em italiano, era recebida pelo público como uma genuína “ópera brasileira”, por causa do seu tema e do seu compositor. No dia 20 de novembro, é anunciado o fechamento do teatro lírico de 22 de novembro a 2 de dezembro para os ensaios da ópera, e é reafirmado ao público da capital que “subirá impreterivelmente á scena no dia 2 de dezembro próximo a grande ópera-baile do maestro Gomes *Il Guarany*”. <sup>298</sup> Na véspera da grande estréia, todos os detalhes da solenidade são divulgados:

Amanhã sexta-feira 2 de dezembro de 1870, espectáculo em grande gala por ser o dia do anniversario natalício de S. M. o Imperador. Honrado com a augusta presença de SS. MM. Imperiaes. Depois do hymno nacional, executado por toda a orchestra, subirá á scena pela primeira vez a grandiosa ópera-baile do maestro brasileiro, A. C. Gomes, *Il Guarany*.

#### Personagens

D. Antonio de Mariz, velho fidalgo português	Sr. Giovanni Ordinas
Cecília, sua filha	Sra. Giulia Gass
Pery, chefe da riba dos Guarany	Sr. Luiz Lelmi
D. Álvaro, aventureiro português	Sr. Sinigaglia
Gonzalez, aventureiro espanhol, hospede de D. Antonio	Sr. Orlandini
Ruy-Bento, confidente de Gonzalez	Sr. Luigi Taffonari

<sup>297</sup> *Jornal do Commercio*, 11 de novembro de 1870.

<sup>298</sup> *Ibidem*, 20 de novembro de 1870.

Affonso, confidente de Gonzalez

Sr. V. Scarabelli

O Cacique, chefe da tribo dos Aymorés

Sr. Marziali

Pedro, homem de armas de D. Antonio

N. N.

Coros, comparsas, aventureiros de várias nações, homens e mulheres da colônia portuguesa, selvagens da tribo dos Aymorés.

CORPO DE BAILE. Homens e mulheres da tribo dos Aymorés. A scena passa-se no Brazil, na província do Rio de Janeiro. A época da acção é 1560.

AVISO – A grande marcha e o baile indiano [sic] é dirigido e composto pelo coreógrafo Sr. Poggiolesi, e nelle tomão parte o mesmo senhor, as primeiras dansarinas Sras. Montero Bernardelli e Ferrari. [...] O vestuário, todo novo e a caracter, é feito sob a direção do mestre do guarda roupa Sr. V. Scarabelli. Os objectos de adereços de cena são feitos pelo Sr. Pitaluga Filho. O scenario todo novo é pintado pelos scenographos Srs. Stefanini e Micheli. [...] A orchestra é consideravelmente augmentada. O espectáculo será todo dirigido pelo maestro compositor A. Carlos Gomes.<sup>299</sup>

As preparações para a solenidade estavam a todo o vapor, e a administração do teatro parecia satisfeita com o espetáculo, que seria dirigido pelo próprio compositor. No entanto, quando o mestre de guarda roupa tem que entrar para cantar um dos comprimários, há alguma coisa de errado... A situação financeira de Carlos Gomes, neste momento, não era das melhores. O biógrafo Góes revela que o próprio Gomes custeara muitas despesas da produção milanesa do *Guarany* – não bastando apenas com as 10.000 libras cedidas pelo imperador, fizera outros empréstimos e gastara a renda dos concertos no Brasil e da venda dos direitos da ópera para a editora Lucca. Endividado e de bolsos vazios, Gomes não poderia ter financiado um grande espetáculo na estréia brasileira. “Carlos Gomes gastou tanto dinheiro com “O Guarani” que sua situação no Rio de Janeiro, quanto veio em 1870, era precariíssima. Ficou todo o tempo dessa estada em um quarto em cima de uma padaria, emprestado por seu amigo Julio e Freitas, genro de seu amicíssimo admirador Francisco Castellões”.<sup>300</sup>

Em 6 outubro de 1870, Carlos Gomes enviou uma carta para o seu amigo e libretista Carlo D’Ormeville, anunciando que havia chegado são e salvo à “terra dos Guaranis”. Nela, ele dá as suas impressões sobre a acolhida que recebeu em seu país:

Não tenho palavras para contar-te as ovações que recebia tanto na capital quanto na minha cidade natal... são coisas que só se pode dizer com a própria voz!!! O entusiasmo foi tão imenso e talvez mesmo exagerado... perderam a cabeça! Tanto delírio, só se pode perdoar porque assim são os Americanos! Os abraços, os beijos, beijões, apertos de mão de deixa-la dolorida, flores, presentes, bailes, soirées, serenatas, meu

<sup>299</sup> *Jornal do Commercio*, 1º de dezembro de 1870.

<sup>300</sup> Góes, *A Força Indômita*, 135-136.

Deus, não sei quantas coisas... só faltou fazer uma Semana Santa em honra do bem  
chegado!!! Uff...<sup>301</sup>

Os brasileiros davam a acolhida digna de um herói da pátria ao compositor, que não havia retornado de uma vitória na guerra, mas de uma noite bem sucedida na temporada lírica em Milão! O calor e mesmo a bajulação exagerada da acolhida de Gomes no Brasil vem provar que ele era realmente estimado como uma glória da nação por os seus compatriotas. Quanto à produção brasileira, os detalhes são reveladores:

O Imperador quer a todo custo ouvir o Guarany no Teatro, e para isso já se está ensaiando a ópera para ir à cena no dia 2 de dezembro dia do seu nascimento, portanto dia de grande Gala. Os artistas não são nem Sass nem Villani; mas são Gasc (Cecília) Lelmi (Pery) Marziali (Cacico) Orlandini (Gonz.) Ordinas (D. Ant.). E o corpo de baile? Quatro rãs pulando no lugar de bailarinas! Os bailarinos figurantes são todos soldados de um regimento de presidio no Rio!!! Será uma festa digna de ser lembrada, mas eu... penso no dinheiro, o resto é por conta de quem se diverte!<sup>302</sup>

Gomes, que acabara de ver uma elegante (e cara) produção da sua ópera no Scala, ria-se das limitações do Provisório – um teatro que, poucos anos antes, o havia transformado em celebridade da ópera nacional na corte. O que evidencia que toda a glória e pompa da ocasião estavam, efetivamente, nos olhos daqueles que a viram. Gomes reclama ainda da sua falta de dinheiro: “Não é verdade que o Imperador me tenha presenteado com dinheiro: dizem apenas que me fará comendador ou então me dará um presente de valor, mas nada mais pelo momento. Eu, da minha parte, prefiro um grande presente a qualquer condecoração... minha experiência do mundo assim me sugere”.<sup>303</sup> Gomes foi, de fato, feito comendador da Ordem da Rosa pelo imperador D. Pedro II, ordem da qual o compositor já era cavaleiro.

Apesar das limitações da produção – que não devem ter perturbado muito o público daquela noite – a estréia foi um grande estrondo. A crítica derreteu-se em elogios: “por mais que antecipadamente se falasse do “Guarani”, por mais que se exaltasse a obra do inspirado talento de Carlos Gomes, estamos que, caso raras vezes visto, para quantos assistirão antehontem à primeira representação a realidade foi além da expectativa. Entre as frases de admi-

---

<sup>301</sup> “Non ho parole per raccontarti le ovazioni che ricevetti tanto alla Capitale che in mio paese... sono cose che solo a voce si possono dire!!! L’entusiasmo fu oltremodo immenso e forse anche esagerato... persero la testa! Tanto delirio, solo si può perdonare perche essi sono Americani! Gli abbracci, i baci, bacioni, strette di mano da lasciarla dolorita per un pezzo... domande infinite, fiori, regali, Balli, soirées, serenate, Dio sagrato non sò quante cose ancora... Solo mancò che non facessero una Settimana santa in onore del ben arrivato!!!Uff...”Vetro, Carteggi Italiani II.

<sup>302</sup> “L’Imperatore vole ad ogni costo sentire il Guarany in Teatro, e perciò sis ta già in prove per andare in scena il due dicembre giorno della sua nascita, quindi giorno di grande Gala. Gli artisti non sono né Sass né Villani; ma sono Gasc (Cecilia) Lelmi (Pery) Marziali (Cacico) Orlandini (Gonz.) Ordinas (Don Ant.). E il corpo di Ballo? Quator Rane a saltare piuttosto che donne! I Ballarini figuranti sono tutti soldati di un regimento di presidio a Rio!!! Sarà proprio una festa da ricordare, ma io... penso a i quattrini, il resto è per conto di chi si diverte!” Vetro, Carteggi Italiani II.

<sup>303</sup> “Non è vero che l’Imperatore m’abbia regalato un soldo; dicono soltanto che mi farà Commendatore e forse mi farà qualche regalo di valore, ma null’altro per ora. Io di parte mia preferisco qualche regalone a qualsiasi decorazione... la mia sperienza del mondo mi suggerisce così”. Vetro, Carteggi Italiani II.

ração que nos entre-actos se cruzarão, as mais calorosas partirão exactamente daquelles que mais incrédulos se havião mostrado antes”.<sup>304</sup> No dia seguinte ao da apresentação, a partitura já estava à venda na Rua do Ourives, 62: “Grande sucesso!!! Il Guarany opera do distincto maestro Antonio Carlos Gomes – opera completa para canto e piano, dita para piano só”.<sup>305</sup> Até janeiro de 1871, a ópera teria 13 récitas no Provisório, mais do que qualquer outra naquela temporada. Seria repetida várias vezes em outros anos – o papel Pery foi assumido pelo famoso tenor Francesco Tamagno em 1871, 1878 e 1881; em 1878 houve também a participação de Castelmarty (baixo francês, criador de *L’Africaine* e *Hamlet* em Paris) como o Cacique dos aimorés. A ópera também foi encenada em Porto Alegre (1877), Salvador (1879), Belém e São Paulo (1880) e Manaus (1901).

De todo o público fascinado com a ópera de Gomes, o único que não parecia muito satisfeito era o autor do romance que dera origem ao drama, José de Alencar. Ao ver o resultado da adaptação, Alencar diria: “O Carlos Gomes fez do meu Guarani uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar duetos com o Cacique dos aimorés, que lhe oferece o trono de sua tribo, e fazendo Peri jactar-se de ser o leão de nossas matas. Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, talvez por causa das suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ler esse livro, senão relê-lo – e maior favor não pode merecer um autor”.<sup>306</sup> Dileitante *habitué* do teatro lírico, Alencar com certeza tinha outros planos para o seu grande drama nacional, e não entendia muito os clichês de enredo da *grand opéra* exótica. Em 1875, contrariado porque o público carioca não comparecera à sua peça *O Jesuíta*, critica a falta de nacionalismo da corte: “Acredito mesmo que muita gente fina que viu a ópera e drama do Guarani ignora absolutamente a existência do romance e está na profunda crença de que isso é alguma história africana plagiada para o nosso teatro”.<sup>307</sup> Rabugices de Alencar à parte – afinal, o seu romance fora um dos mais famosos do país até então – a ópera *Il Guarany* foi recebida, assim como o seu compositor, como um triunfo do Brasil nas artes, a ópera nacional por excelência.

### 5.3 O “Nacional” da Ópera ou *Il Guarany* como Ópera Nacional

Muito já foi dito a respeito do *Guarany*, provavelmente a ópera mais comentada – e criticada – de Gomes. O ponto fulcral desta discussão, que nasceu, de certa forma, com a musicologia brasileira contemporânea, é se esta ópera, e o próprio compositor, podem ser classificados como “música nacional” ou pertencem à categoria da “ópera italiana”. O mais interessante é que, até o início do século XX – um pouco depois da morte de Carlos Gomes – não

<sup>304</sup> *Jornal do Commercio*, 4 de dezembro de 1870.

<sup>305</sup> *Ibidem*, 3 de dezembro de 1870

<sup>306</sup> José de Alencar, *Reminiscências* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908), 87-88.

<sup>307</sup> Alencar *apud* Bueno e Ermakoff, *Duelos no Serpentário*, 144.

havia nenhuma dúvida de que o compositor era um compositor nacional, e que a sua ópera de tema indianista era um drama nacional. De fato, as biografias escritas na época louvavam o herói da pátria, os jornais gloriavam-se do compositor compatriota que triunfara na Itália e de sua ópera que, apesar de ter um libreto italiano e seguir todas as convenções da ópera italiana da sua época, era considerada o supra-sumo da ópera brasileira.

No entanto, no século XX, uma nova geração de artistas divulgaria outra visão sobre Carlos Gomes. A partir do final da década de 1910, uma proposta de modernização da arte brasileira, partindo de um grupo de artistas e intelectuais reunidos em São Paulo, resultou na Semana de Arte Moderna de 1922, que se insere “na tradição de ruptura que caracteriza a idéia de modernidade, e põe acentuada ênfase na oposição entre o velho e o novo”.<sup>308</sup> Neste ensaio de modernismo brasileiro, iconoclasta por natureza, tudo o que representava o velho deveria ser destruído, extirpado, para que a arte brasileira desse lugar ao novo. Na música, o novo era representado pela vanguarda de compositores franceses (Debussy, Ravel, Satie e o grupo dos Seis), Stravinsky, e no Brasil por Heitor Villa-Lobos; o velho era a ópera italiana, a “pianolatria”, Chopin e, é claro, Carlos Gomes. Aquele que fora o glorioso herói dos primeiros nacionalistas, tornou-se o objeto da ridicularização dos jovens modernistas. Graça Aranha, na conferência de abertura da semana de arte moderna, denunciou a música “velha” por suas “transplantações para o nosso mundo dinâmico de melodias mofinas e lânguidas, marcadas pelo metro acadêmico de outras gentes”.<sup>309</sup> Menotti Del Picchia proclamou a morte a Peri, explicando que se deveria destruir “os peris mentais, a consciência peri, a arte peri, isto é, em miúdos, o conservadorismo, o minoseísmo [sic], a escravidão ao passado, a subserviência ao passado, e a subserviência ao obsoleto”.<sup>310</sup> Oswald de Andrade declarou simplesmente que “Carlos Gomes é horrível”,<sup>311</sup> e sua música “inexpressiva, postiça e nefanda”.<sup>312</sup> Mário de Andrade, mais bondoso com o compositor, declara-o o músico mais inspirado que o Brasil já produziu, mas afirma que sua época já passara e que “sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem à sensibilidade moderna. Representá-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética”.<sup>313</sup> Essa perspectiva, que denuncia Gomes como um compositor italiana-nólatra, atribui à música do compositor não apenas estrangeirismo, mas falta de qualidade artística – não por julgamento estético-musical, mas por associação do compositor a uma forma de arte, aos olhos modernistas, decadente, velhusca ou, como disse Oswald de Andrade, dona de uma “artificialidade convencional, com tenores cheios de rouge e sopranos roliças es-

---

<sup>308</sup> José Miguel Wisnik, *O Coro dos Contrários: A Música Em Torno da Semana de 22* (São Paulo: Duas Cidades, 1983), 63-91.

<sup>309</sup> *Idem.*

<sup>310</sup> *Idem.*

<sup>311</sup> *Idem.*

<sup>312</sup> *Idem.*

<sup>313</sup> *Idem.*

tranguladas de hipocrisia lírica”.<sup>314</sup> O velho não servia mais para o Brasil. Carlos Gomes não servia mais para o Brasil. Curioso é que, embora acusassem o compositor de usar “o metro acadêmico de outras gentes”, os modernistas usaram, eles também, as vanguardas européias para expor sua visão do que seria o “novo”, e a arte moderna brasileira deveria ser baseada nestes padrões exógenos. Esta visão pertence a um estágio inicial do modernismo brasileiro. Em uma fase posterior, a partir da década de 30, o enfoque passaria a um nacionalismo extremista.

Uma contribuição importante para a musicologia brasileira – cuja influência pode ser sentida até os dias de hoje – foi a do intelectual Mário de Andrade. Em 1928, ele publicou o seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, produto de uma visão do modernismo nacionalista ainda em formação, e que chama os compositores brasileiros à pesquisa e à ação para a criação de uma música verdadeiramente brasileira. Neste ensaio, cinco proposições foram lançadas por Mário de Andrade: 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) A imitação dos modelos europeus tolhe os compositores formados nas escolas, forçados à uma expressão inautêntica; 3) Sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) Esta música nacional está em formação, no ambiente popular, a aí deve ser buscada; 5) Elevada artisticamente pelo trabalho de compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade.<sup>315</sup> Esta visão da música como algo que “expressa a alma dos povos” está diretamente ligada à idéia romântica de *Volksgeist*, idéia filosófica que conota o princípio produtivo de caráter espiritual ou psíquico operante em diferentes entidades nacionais e manifesto em diferentes criações, como linguagem, arte, moral e ordem estatal. A noção de que o povo é possuidor de um sentimento que o torna único, uma unidade metafísica foi repetida por vários filósofos no século XIX, e se tornou vital para os nacionalismos europeus nascentes – e aparentemente, também, para o nacionalismo modernista. No entanto, para os modernistas, esta “essência” é reconhecida no ambiente da cultura popular e, nesta perspectiva, uma música verdadeiramente brasileira deverá ser inspirada nas manifestações folclóricas – uma perspectiva genuinamente modernista, ligada à etnografia nascente no início do século XX. Nessa mesma lógica, uma música que imita os modelos europeus é uma “expressão inautêntica” (o neologismo é de Mário de Andrade), isenta de brasilidade. Os autores da crítica e historiografia musical brasileira de tendência nacionalista-modernista (Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor e Vasco Mariz) identificaram um distanciamento entre a produção musical de Carlos Gomes e o que eles consideravam ser a expressão artística do “povo” brasileiro, partindo do pressuposto de que na época do compositor não havia uma arte ligada

---

<sup>314</sup> José Miguel Wisnik, *O Coro dos Contrários: A Música Em Torno da Semana de 22* (São Paulo: Duas Cidades, 1983), 63-91.

<sup>315</sup> Elizabeth Travassos, *Modernismo e Música Brasileira* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000), 33-34.

ao inconsciente coletivo popular no Brasil. Luiz Heitor chegou a acusar Gomes de ser um “nacionalista italiano”.

Para resgatar a figura de Carlos Gomes dos ataques modernistas, os autores de décadas posteriores (1970, 1980) trataram de estabelecer o status do campineiro como compositor nacional.<sup>316</sup> Para tanto, buscou-se identificar a presença em maior ou menor grau de traços de uma essência nacional na obra do compositor, uma “brasilidade” inerente ao que, para eles, deve se considerar música brasileira. As proposições de Mário de Andrade ainda servem de base para sua análise, e a busca pela nacionalidade inerente à música do compositor, uma essência verdadeiramente brasileira, consistia na identificação de pressupostas lembranças das modinhas e lundus nas linhas melódicas dramáticas e nas progressões harmônicas. O “nacional” na música e na ópera ainda é percebido como uma essência imutável que emana da alma do povo, idêntica a si mesma em todas as épocas históricas. O anacronismo do discurso de Mário de Andrade, que tenta encaixar uma visão específica do que seja arte ou música nacional em outra visão completamente diversa e distanciada no tempo, ainda permeia a história da música brasileira.

*Il Guarany* é uma ópera com tema indianista. Ora, por mais exótica e xenófila que pareça esta representação do Brasil comparada à idéia de que a música erudita brasileira deve ter como fonte a cultura e o folclore popular, não se deve ignorar que, no século XIX, o folclórico e o pitoresco, o exótico e o nativo, não eram oposições entre si, mas antes várias facetas do mesmo pensamento.

Apenas dentro de certos limites é possível reduzir o romantismo a uma única essência sem reduzir o objeto ou fazer-lhe violência metodológica. Mesmo assim, não devemos ignorar a conexão entre o exotismo, o historicismo e o folclorismo – todos características tanto da música quanto da literatura e da pintura do período. A consciência nacional intensificada no século XIX às vezes impede o observador de notar uma similaridade básica entre o “folclorismo” – o esforço de buscar inspiração na música folclórica para a expressão da identidade nacional – e o exotismo, que geralmente caía na categoria do pitoresco.<sup>317</sup>

As teses de Carl Dalhaus sobre o nacionalismo na música são bastante fortuitas nesta situação. O autor argumenta que o elemento nacional na música, não menos que o seu conteúdo poético ou programático, é aparentemente uma daquelas qualidades que existe esteticamente, porém surge a partir de um objeto depois de certo período de tempo – através de uma confusa teia de eventos, circunstâncias, decisões, e intenções – em vez de ser dada arbitrariamente. “A manifestação extrema da música nacional, o hino nacional, mostra claramente que o aspecto nacional da música não é uma propriedade ligada à criação musical desde a sua ori-

---

<sup>316</sup> Olga Freitas, “Discussões Sobre a Brasilidade em Carlos Gomes” (Trabalho apresentado no XIX Congresso da ANPPOM, Curitiba – PR, 2009).

<sup>317</sup> Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, 25

gem, mas uma que emerge através de um processo histórico”.<sup>318</sup> E isto diz muito ao considerarmos que o hino nacional brasileiro, composto por Francisco Manoel da Silva, é na verdade uma abertura rossiniana, mas que não deixa de ser menos nacional por isso. É mais esclarecedor definir música nacional com referência à sua função que à sua substância. “Essa umdança em status lógico obriga-nos a nada menos que lançar mão da tese de Herder e de Hegel do “espírito nacional” como um agente oculto na história, e buscar a faceta nacional da música não apenas na sua substância étnica e rítmico-melódica, mas em uma função histórica na qual elementos estéticos e políticos se misturam”.<sup>319</sup> Vale repetir: “ao ignorarmos o preconceito oitocentista e insistirmos que o nacionalismo na música deve ser entendido primariamente em termos de sua função histórica, o problema aparentemente intratável virtualmente se resolve”.<sup>320</sup>

A ópera, enquanto um gênero distinto na música que envolve diretamente um plano literário e dramático, engendra ainda outro aspecto da discussão sobre o nacional na música. A ópera nacional foi uma das idéias características do século dezenove (e, como tal, caracteristicamente confusa) e não existe uma definição exata para o termo, ou um grupo de aspectos comuns que englobe de fato todas as óperas do período que são consideradas “nacionais”. De fato, é bastante difícil imaginar o que poderia colocar na mesma categoria obras tão díspares quanto *Der Freischütz*, *Nabucco*, *Boris Godunov* e *Il Guarany*. As condições que levavam um melo-drama a ser proclamado uma “ópera nacional” diferem de país para país. Dalhaus aconselha o pesquisador a “tomar, como ponto de partida, não a substância musical ou musicodramática de uma peça, mas o ato de proclamação [da nacionalidade] em si e os motivos por trás dele”,<sup>321</sup> pois a faceta nacional da música está menos na música em si mesma que na sua função política e psicossocial.

A ópera deve o seu desenvolvimento como uma instituição no século dezoito à necessidade das cortes de “exibição pública ostensiva” (Jürgen Habermas); a burguesia do século dezenove, forçando o seu caminho para o olho público, também via a ópera como um meio cultural de ostentar sua afirmação de distinção social. Em vez de simplesmente opor à ópera da nobreza – parte de um sistema da ópera italiana abrangendo toda a Europa de Nápoles a Londres e de Viena a São Petersburgo – à sinfonia de concerto, o século dezenove postulou a existência de uma ópera nacional burguesa em língua vernácula.<sup>322</sup>

Em suma, faz-se necessária uma historicização do “nacional” na música e na ópera brasileira das décadas de 1850, 60 e 70. Existem vários “nacionalismos” por meio dos quais já se pensou o Brasil, cada um diferente do outro. O “nacional” do século XIX, categoria na qual

---

<sup>318</sup> Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, 38.

<sup>319</sup> Dalhaus, *ibidem*, 39.

<sup>320</sup> *Idem*.

<sup>321</sup> Dalhaus, *ibidem*, 217.

<sup>322</sup> Dalhaus, *ibidem*, 218.



se encaixa Carlos Gomes, é bastante diferente do “nacional” de compositores como Villa-Lobos ou Francisco Mignone, identificado e apregoado por Mário de Andrade. Portanto, para uma análise da obra de Gomes que não peca por anacronismo e falta de método historiográfico, partiu-se de duas perspectivas simultâneas: analisar a sua obra em diálogo com as grandes questões da criação musical e do melodrama durante o século XIX, em meio à efervescência artística e cultural do período; inserir sua obra na aspiração estética e na do nacionalismo que lhe são historicamente próprios, ou seja, numa tentativa de modernização e de afirmação pela reprodução de moldes europeus, além da tentativa de diferenciação através do exotismo da temática indianista.

A própria intenção por trás da criação da Academia Imperial de Ópera Nacional, em 1857, resulta do impulso e grande entusiasmo pelas ciências na década de 1850, e da valorização do melodrama italiano como forma de arte superior, ambas permeadas pelo otimismo da geração e pela sua aspiração à civilização e ao progresso. O programa da Ópera Nacional, publicado no *Jornal do Commercio* em 1857,<sup>323</sup> lança algumas idéias fundamentais sobre o que se entendia, exatamente, por música e ópera nacional no período. Aliás, a repetição destas mesmas idéias fora de contexto já levaram autores a reafirmar as teses de Mário de Andrade. Em um trecho em particular, o comentador (provavelmente o romântico Araújo Porto-Alegre) tece uma explicação:

A musica não é absolutamente a mesma em todas as nações: sujeita sempre ás grandes regras da arte, ella se modifica no estylo, no gosto em cada nação, segundo as inspirações da natureza do paiz, os costumes, a índole e as tendencias do povo. O Brazil tem a sua musica: as imitações do canto italiano ião pouco a pouco destruindo a sua originalidade própria; o theatro lyrico nacional deve regenera-la e, aproveitando com os conselhos da arte essa originalidade, dar ao Brasil a sua musica própria, cultivada e digna do gráo de civilização a que já tem chegado o nosso povo. Saudamos pois com jubilo a nova instituição de que va ser dotado o paiz.<sup>324</sup>

Este parágrafo do comentário do programa pode levar a afirmações apressadas. O reconhecimento, na geração de 1850, de uma idéia sólida de que a música “nacional” deve ter inspiração na cultura nacional popular é anacrônico. A idéia de que cada povo possui um “espírito” distinto, ou *Volksgeist*, é uma idéia advinda da filosofia iluminista alemã. A noção de que o povo é possuidor de um sentimento que o torna único, uma unidade metafísica, será vital para a afirmação nacional característica do Romantismo de meados do século XIX. No entanto, a virada etnológica que leva os intelectuais a pesquisarem a fundo o folclore e a música popular e utilizá-los como fonte de inspiração para novas formas artísticas é, no Brasil, um fenômeno de finais do século XIX e início do século XX. Na geração de românticos brasileiros da década de

---

<sup>323</sup> Ver capítulo 1, subitem 1.3.3 desta dissertação.

<sup>324</sup> “Ópera Nacional”, *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de setembro de 1861.

1850, o termo ainda tem outro significado. O adjetivo “nacional” indicava algo diferente. Segundo Mammi:

Seria preciso recuperá-lo sem simplificações apressadas, lembrando sobretudo que, nesse caso, “nacional” não se opõe a “internacional”, mas sim a “regional”, implicando uma ruptura com as tradições localizadas, com a música de devoção religiosa, com o folclore – em suma, com tudo aquilo que o nacionalismo de fim de século tentou recuperar como fundamento de uma linguagem especificamente brasileira. De um lado, as formas musicais burguesas, vindas da Europa – árias de ópera, danças de salão, etc. – eram importantíssimas para a formação de um gosto médio que permitisse à nova elite não apenas o diálogo com grupos correspondentes de outros países, mas também o diálogo de vários grupos regionais entre si. Por outro lado, era necessário, para a definição de uma identidade, que essas formas não fossem só importadas, mas recriadas de dentro para fora, a partir de uma tradição específica. Por falta de um repertório erudito consistente, essa tradição deveria ser encontrada no folclore – mas um folclore idealizado e sublimado, para não ser confundido com a simples continuação de hábitos incultos.<sup>325</sup>

O argumento do comentarista do programa não se refere à idéia de uma música “genuinamente” brasileira, inspirada na música do povo (como advogaria mais tarde Mario de Andrade), mas em uma música “digna do grau de civilização a que já tem chegado nosso povo” – em outras palavras, uma música sujeita “às grandes regras da arte”, mas adequada à realidade local, em língua pátria e com assunto nacional. É evidente que, neste pensamento, o “nacional” estava atrelado não ao folclore e à cultura popular, mas à idéia civilisation francesa, a “alta cultura” que denota um processo de civilização, o progresso da nação.

As discussões das páginas dos jornais em torno da ópera nacional também levantam aspectos fundamentais da representação da “nacionalidade” na música para esta geração. Durante todo o período de sua existência, a bandeira da Ópera Nacional foi erguida por alguns diletantes, bravos defensores da influência civilizadora da ópera no Brasil – ou simplesmente amigos de José Amat (talvez ambos). Vários textos circularam nos jornais da corte entre 1857 e 1863, alardeando os imensos benefícios da patriótica empresa, que deveria ser amada e incentivada por todos os brasileiros que tinham amor pelas artes e pela sua nação. Nestes textos, assim como na incipiente produção de crítica musical do período, a arte possui um papel crucial na sociedade, como elemento civilizador. A música, e a ópera em especial, eram indicadores de civilidade e progresso na sociedade. No entanto, tanto a escassez de artistas nacionais quanto a falta de interesse do público brasileiro era delatada por esses comentaristas como um sinal de que as artes, no Brasil, não recebiam a devoção apaixonada que lhe era devida.

Entre as diversas ramificações da arte subordinadas ao principio do bello, é sem duvida o lyrico-dramatico aquella que mais rapidamente caracteriza a civilização e o progresso do povo que a cultiva. Apezar disto e do gráo de adiantamento que temos adquirido, ella ainda não pôde crear esse culto fervoroso e enthusiastico, que é companheiro inseparável do florescimento da arte e dos seus cultores. Entretanto a arte scenica,

<sup>325</sup> Lorenzo Mammi, *Carlos Gomes*, 21.

como todas as outras revelações do espírito que se chamão arte, só tem sido exercida neste Império pela vocação espontanea do talento, ou pella vontade enérgica do destino que impelle o artista ao templo da arte, como a victima ao altar do sacrificio. Nem os estímulos do poder, nem o auxilio publico, têm podido chamar ao cultivo da arte os raros talentos dos filhos do paiz, apenas um ou outro tem apparecido, que, desprezando os fataes prejuízos com que ainda se olha para a arte e para estes desditosos filhos das musas, se há entregue a esse exercício austero e penoso que poucos podem avaliar e comprehender. [...] Raio infinito de infinita inspiração, flor sublime, rosas do céu, artistas, eu vos saúdo e vos bemdigo.<sup>326</sup>

A falta de artistas brasileiros, “apesar do grau de adiantamento que temos adquirido”, alarmava os apoiadores da Ópera Nacional. O artista, no pensamento do século XIX, era um ser humano “iluminado”, que possuía uma missão divina – segundo Shelly, uma missão acima da do sacerdote. Preocupado com a escassez de talentos que estavam dispostos a entrar no templo da arte “como no altar do sacrificio”, ele saúda aqueles artistas que se dedicam à causa da Ópera Nacional, cultivando a arte “lírico-dramática” que caracteriza “a civilização e o progresso” do povo brasileiro.

Sempre que em nossa terra a vontade e a intelligencia conquista no campo da civilização um destes triumphos glorificados pelo afan do espírito, cumpre a nós, levitas do trabalho, a nós, que primeiro erguemos a vanguarda do progresso o estandarte da emulação, perpetuar as cousas uteis de nossa terra, se não como fez Homero por uma epopéia que immortalisou os pujantes filhos da Grecia, ao menos por meio da rude verdade que inicia a imprensa, esse cofre sacrosanto do povo, que atravessa os séculos transmitindo de geração em geração a historia calma e desapaixonada dos grandes homens e das grandes instituições. Um povo que não tem o amor do útil não pode ser representado no congresso da civilização: o povo que ama o útil protege as artes, porque as artes são a revelação da verdade por meio do bello.<sup>327</sup>

Aqui o autor ressalta a importância da própria missão, próxima à de um poeta, travando uma batalha sagrada, como um “levita do trabalho”, a favor do progresso trazido pela arte. Ele parece considerar que escrever nos jornais “a história calma e desapaixonada dos grandes homens e das grandes instituições” era, também, uma missão sagrada – estranha-nos, apenas, que uma história tão claramente apologética possa ser considerada “desapaixonada”. O autor, no entanto, vai mais longe, e estende esse dever de proteção às artes para toda a população brasileira, à custa de seu status de país civilizado, “porque um povo que não tem amor às artes não pode ser representado no congresso das civilizações”.

Entre nós, geração infante, as bellas artes pouco têm avançado: mas o que é certo é que temos amor por ellas. É especialmente a arte dilecta de nossos patricios: a verdade do que avançamos é o theatro Lyrico. Entretanto se admirarmos a concurrencia de diletanti ao theatro italiano, peza-nos ver que a Opera Nacional, a nossa criação, e a quem devemos toda a solitudine e animação, vegeta por ahi esquecida, se não desprezada. [...] O Senhor José Amat, incansável como é, dedicado á filha querida de sua alma de artista, e recompensando os suores de seu trabalho com dobrado trabalho, preparou e

---

<sup>326</sup> “Theatro Lyrico”, *Jornal do Commercio*, 19 de janeiro de 1861.

<sup>327</sup> *Jornal do Commercio*, 14 de março de 1861.

fez subir hoje á scena uma nova ópera. [...] Apellando, pois, para a concurrencia daqueles que amão o bello, para aquelles que no meio do estrangeirismo que tudo invade, tudo conquista, não costumão negar protecção a quem tem sobrados títulos para recebê-la, nosso fim é animar a instituição patriótica, que sob o modesto titulo de Opera Nacional se emprenha em consilidar no paiz, com bases solidas, a escola do canto nacional que, tornando-se uma fonte de recursos aos intelligentes filhos do Brasil, seja no futuro um testemunho irrecusável da civilização e do progresso da geração de hoje.<sup>328</sup>

Para este entusiasta, a ópera nacional era a prova de que as artes haviam avançado no Brasil. No entanto, lamenta que os dilettanti ainda privilegiassem as apresentações de óperas italianas, e que as da companhia nacional tivessem pouco público. Louva o trabalho “incansável” de Amat, e roga ao público que compareça à apresentação da nova ópera da companhia, como prova de amor à arte, como forma de atestar o seu patriotismo.

Á nacionalidade de uma arte [...] encontra em seu caminho varias difficuldades que só uma vontade forte e perseverante pode vencer e derrubar. De um lado a indifferença publica para tudo que é do paiz ou que alli tem origem, de outro o desejo de novidade [...]. É verdade que às veses por moda ou por certas influencias parecemos amar e querer a criação de uma obra ou instituição nacional, isto porem se esvae rápido, e o esquecimento ou a indifferença vêm substituir este apparente enthusiasmo e protecção. [...] as bellas artes, cuja belleza e utilidade em proveito dos usos e costumes, da civilização e progresso deste Império parece não ter sido ainda comprehendido. A opera nacional, por exemplo, que tão bons serviços póde e há de prestar ao paiz e aos artistas, apenas tem tido uma meia dúzia de amadores constantes [...]. Concorra o público á opera nacional como protector de uma instituição tão patriótica e útil, e mais tarde se gloriará de ter assim protegido uma tão bella obra.<sup>329</sup>

As mesmas idéias se repetem, e os defensores da ópera nacional delatam o estrangeirismo de sua época, e rogam ao público que apóie a instituição como forma de patriotismo. A valorização do nacional através da dedicação às artes, segundo o autor, ainda não fora compreendida, e o entusiasmo devido à empresa se esvaíra rapidamente, substituído pelo desejo de novidades estrangeiras. Esta idéia pode parecer contraditória, no entanto, vale ressaltar que a crítica ao estrangeirismo fica restrita ao reino da linguagem, e não se estende à essência musical. Várias das óperas que a Ópera Nacional levava à cena eram adaptações de óperas cômicas francesas e zarzuelas espanholas – além das versões em vernáculo de *Os Puritanos* de Bellini e *A Transviada* de Verdi – e todas foram prontamente recebidas como “óperas nacionais”. O canto nacional seria, na esperança de seus seguidores, um “testemunho irrecusável da civilização e do progresso” de sua geração.

Vários desses textos eram anônimos. No entanto, o comentário de um célebre escritor, também envolvido neste movimento, dá uma visão cristalina do que se entendia então por canto ou ópera nacional. Machado de Assis: “O talento é cosmopolita, pertence a toda a parte. A ópera é nacional porque é cantada na língua do país. Não se trata aqui de arte dramática, que

---

<sup>328</sup> *Jornal do Commercio*, 14 de março de 1861.

<sup>329</sup> *Idem*, 12 de abril de 1861.

é outra tese. A forma aqui não descora nem de leve a legitimidade esplêndida da idéia altamente patriótica”.<sup>330</sup> Outro texto publicado no *Correio Mercantil*, ainda em 1857, também centra a discussão da nacionalidade do teatro lírico em aspectos lingüísticos: a tradução do libreto e a pronúncia dos artistas.

A noite de 17 de julho do corrente tem de marcar uma nova era nos annaes do theatro brasileiro! Está entre nós finalmente admittida a ópera cômica nacional, e a julgarmos pela sua estréa deve-se agourar um futuro que irá todos os dias produzindo artistas, os quaes, com tempo, escola e animação de um publico escolhido, tornar-se-ão superiores e até eminentes na arte dramática e do canto, pois cremos que muitos incrédulos que conhecemos ficarião como nós mesmos convencidos por essa primeira representação de que entre nós temos talentos com aptidão para desempenharem outras óperas cômicas de mais força e interesse que a Zarzuela Hespanhola “Estréa de uma artista” que foi a trôxe e môxe traduzida em uma ou duas horas, tendo sido a prosa confiada a um traductor e os versos a outro, não primando nenhum dos dous pelo seu bom gosto na escolha das palavras, ao menos segundo nos lembramos, pois não temos á mão a opera. Nunca ouvimos os ensaios; mas tendo fallado com alguns que a ella assistirão, esperávamos que na parte da declamação se representaria uma verdadeira Babel, e que cada artista fallase uma completa algaravia; mas não sabemos, se porque esperávamos o máo, tivemos o bom, ou se por estarmos já acostumados á desarmonia e dissonância das pronuncias dos actores dos nossos theatros dramáticos, o certo é que não nos fez essa desagradável impressão com que contávamos.<sup>331</sup>

Embora a ópera, enquanto gênero musical, fosse transplantada dos países europeus, sua nacionalização seria garantida pela tradução dos libretos. E mesmo que se tratasse de uma obra de compositor nacional, esta seria baseada na prática corrente para composição de óperas – no Brasil, um modelo predominantemente italiano. Segundo Vanda Lima B. Freire, “os conflitos ideológicos entre a busca de igualar-se ao estrangeiro e a busca da afirmação de identidade diferenciada, ou a ênfase no texto em português, em determinados momentos, a despeito do uso de fórmulas musicais européias”, eram todos parte da representação tecida pelos dilettanti como expressão máxima da brasilidade na arte. Assim como o século XIX foi “costurado” por ideais conflitantes de independência, progresso, civilização, e nacionalidade, a música – e, sobretudo, a ópera – também esteve presente nesse alinhavamento ideológico.<sup>332</sup>

Que importa se os novos artistas, tanto os homens como as senhoras, pronunciassem as palavras da língua de Camões com tal ou tal sutaque, uma vez que as dissessem correctas? Qual é a verdadeira pronuncia da lingua portugueza? É a de Lisboa, a do Minho, a do Rio de Janeiro, a da Bahia, a de Minas, ou é a de S. Paulo? Todas as vezes que assistimos a comedias nos nossos theatros, ouvimos varias palavras que os actores pronuncião cada um a seu modo; e em um methodo de leitura até vimos já explicar-se aos meninos que o dithongo ei deve-se pronunciar ai, como nas palavras rei, lei, peito, etc., que devem-se ler rái, lái, páito, e o dithongo em, que deve-se ler âim, como nas palavras meu bâim, o trâim, um vintâim em lugar de meu bem, o trem, um vintém, o que

<sup>330</sup> Machado de Assis *apud* Luis A. Giron, *Minoridade Crítica*, 195.

<sup>331</sup> “A Ópera Cômica Brasileira”, *Correio Mercantil*, 19 de julho de 1857.

<sup>332</sup> Vanda Lima B. Freire, “Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro – Final do Século XIX, Início do Século XX”, *Latin American Music Review*, vol. 25, n. 1 (Spring-Summer, 2004), <http://www.jstor.org/stable/3598703>: 101.

sendo dito por um brasileiro muito tatamba, assim se inverte – meu beim, o treim, um vinteim.<sup>333</sup>

A divertida discussão sobre qual seria a pronúncia correta, a portuguesa ou a brasileira, aponta levemente para mais um dos paradoxos da nova nação. O que significa um império independente que teve dois imperadores de linhagem portuguesa? Como definir uma língua nacional, se boa parte da corte ainda falava o português de Portugal? Esta discussão havia começado ainda na década de 1830, um pré-nacionalismo intelectual com discussões sobre a gramática da língua portuguesa. O movimento da ópera nacional participou do impulso para estender à música as preocupações de caráter nacional que já estavam presentes na literatura e nas artes plásticas do período.<sup>334</sup>

Neste caso se encontra a Ópera Nacional. Nascida no meio de todas as dificuldades que soem acompanhar as idéias novas, quasi que asphixiada entre os braços daquelles que a amavão, deu nos primeiros dias de existencia o seu ultimo alento. Graças porém ao governo, que a soube amparar, dando-lhe um pouco de vida de que carecia o seu corpo infantil e fraco, vai ella vivendo [...]. Ao publico, porém, aquelle que ama a pátria e as suas instituições, cumpre animar e proteger uma tão importante creação, a cuja existencia estão ligadas as existências legitimas e reaes do conservatório de musica, da litteratura lyrico-dramatica e da musica nacional, característica, typo da nossa indole, usos e costumes.<sup>335</sup>

Este comentário atesta a importância da relação entre o governo imperial e a Ópera Nacional. Podemos imaginar a figura do imperador, visto como um benfeitor, um pai que ampara as instituições artísticas no Brasil, “dando-lhe um pouco de vida de que carecia seu corpo infantil e fraco”. Este pai, ao amparar a Ópera Nacional, protege uma criação que – para o crítico – está ligada à “música nacional, característica” que revela a “índole, usos e costumes” do país (no pensamento do século XIX, este é o próprio conceito de *civilização*, e não de *folclore*, como pensariam os intelectuais nacionalistas do século XX). De um modo geral, estes ensaios apaixonados divulgados nos jornais da corte tinham por objetivo desvelado chamar o público às apresentações da Ópera Nacional, arregimentar artistas para a companhia e conseguir apoio financeiro. A colocação de que a Ópera Nacional é o exemplo concreto da evolução sofrida na corte brasileira pelo teatro lírico vem sempre acompanhada da acusação do descaso enfrentado pela mesma. O teor dos textos se alterna em elogios ao projeto “útil e patriótico”, e críticas referentes ou ao descaso do público, fascinado pelas coisas estrangeiras.

Os últimos textos publicados sobre a Ópera Nacional nos jornais da corte foram cheios de reclamações e críticas à administração. Desgastado, o projeto acabou em 1864. Seu grande triunfo, no entanto, fora o lançamento da carreira do jovem Tônico, que então se trans-

---

<sup>333</sup> A Ópera Cômica Brasileira”, *Correio Mercantil*, 19 de julho de 1857.

<sup>334</sup> Carlos Eduardo A. de Souza, “Dimensões da Vida Musical...”, 102.

<sup>335</sup> *Jornal do Commercio*, 23 de agosto de 1861.

formaria no respeitável maestro Carlos Gomes, que daria, em 1870, uma representação ao sonho da ópera nacional: *Il Guarany*.

*Il Guarany* não foge à regra do ponto de vista da música européia; mas são fundamentais para a história da música e da cultura brasileira. Não apenas por tratarem de história nacional, ou por terem sido escritas em primeiro lugar para o público do país, mas sobretudo por terem sido as primeiras composições eruditas que a nação inteira reconheceu como suas. Se aproveitam ou não ritmos ou escalas específicas do folclore nacional é questão secundária. Se o público brasileiro se identificou nelas, foi porque se mostraram capazes de sintetizar aspirações esparsas, que só ali podiam se reconhecer como unidade. [...] Se ele [Gomes] se tornou o principal alvo das críticas nacionalistas, foi justamente porque era o primeiro autor nacional a ter comportado esse tipo de crítica.<sup>336</sup>

Portanto, torna-se evidente que o “nacional” de *Il Guarany* depende de dois aspectos principais: a temática indianista de cunho exótico, ligada ao Romantismo nacionalista brasileiro – um movimento literário que toma aspectos de política de Estado sustentada pelo próprio imperador – e a aceitação da obra como um espelho da civilização brasileira e do progresso das artes no país. O fato de que a ópera não tinha um libreto em língua vernácula não foi um obstáculo para a aceitação da mesma como uma obra-prima nacional. O projeto da ópera nacional cantada em língua pátria foi, no fim de tudo, um fracasso, mas o triunfo de Carlos Gomes em sua primeira ópera de tema nacional justificou o projeto romântico daqueles que haviam nutrido o sonho de ver a pátria glorificada através da arte e do melodrama lírico. A trajetória de Carlos Gomes de Campinas ao Rio de Janeiro, triunfando na Ópera Nacional, e do Rio a Milão, entrando em contato com as novas questões musicais do melodrama, desenvolvendo seu estilo de composição, e apresentando um drama de tema nacional bem-aceito, justificam o “nacional” atribuído à sua obra. É um valor atribuído, e não uma nacionalidade inerente na essência musical, retomando ritmos populares, acentos modinheiros, ou o que quer que seja. Julgar um sistema de representação de um determinado momento histórico com valores de outro momento, posterior ao primeiro, é anacronismo, falta de método historiográfico, e simplesmente ilógico. A trajetória do compositor, de Tônico a Carlos Gomes, de moço do interior a gênio da música e herói das artes, serviu de representação para as aspirações daquela geração: uma história nacional de heróis e grandes homens, e uma sociedade civilizada através das artes e das ciências. *Il Guarany*, considerada a obra-prima de uma geração, é uma ópera nacional porque assim foi reconhecida pelos brasileiros na sua época.

---

<sup>336</sup> Mammi, *Carlos Gomes*, 91-92.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É impressionante o quanto ainda resta a ser estudado sobre Antônio Carlos Gomes, considerando que ele foi, ao lado do Padre José Maurício Nunes Garcia e de Heitor Villa-Lobos, um dos compositores mais comentados na musicologia brasileira até o presente. A bibliografia de Antônio Carlos Gomes é vasta e diversa, incluindo várias biografias laudatórias de veia ufanista em um extremo, e a ferrenha crítica modernista ultra-nacional em outro. No entanto, foi apenas recentemente que se buscou desenvolver uma visão crítica, tentando descobrir as motivações dos discursos de um ou de outro lado. Em outras palavras, foi apenas recentemente que se despertou para o fato de que refletir sobre o que se falou sobre Carlos Gomes desde a estréia do *Guarany* até os dias de hoje implica, invariavelmente, uma reflexão sobre os discursos recorrentes da musicologia histórica brasileira, suas mudanças, permanências, e seus mitos.

A musicologia brasileira por bastante tempo ignorou o aspecto inquisitivo e crítico das teorias da história, limitando-se a uma história factual que desenrolava nomes de compositores e suas obras em ordem cronológica – os efeitos dessa prática, infelizmente, ainda podem ser sentidos no meio acadêmico. Quando existia argumentação, esta sofria de anacronismo, recaindo no *faux pas* historiográfico de julgar uma época com idéias pertencentes a outra época. A História Cultural, por outro lado, tende a evitar argumentar sobre a Música em si, enquanto algo mais que uma prática cultural, e quando discorre sobre um possível “significado” musical, tende a fazer simplificações pueris e absurdas. As pesquisas mais recentes têm se centrado nos aspectos musicais das obras de Carlos Gomes – surpreendentemente, algo antes inaudito. As contribuições são mais do que significativas. No entanto, a ligação entre a Música e momento histórico na História da Cultura ainda é tímido.

*Il Guarany* é um material bastante rico para pesquisa, não apenas por todas as representações, narrativas e clichês que envolvem a obra, mas também pela sua riqueza musical. A antiga discussão sobre a presença ou não de motivos brasileiros na composição, a meu ver, tem apenas impedido a apreciação da relevância estética da obra, que é um drama musical bastante eficiente, colorido, e destacado no contexto da ópera de Transição. Aliás, a música de Carlos Gomes é estranhamente desconhecida para um artista que é considerado não só um dos mais notáveis compositores brasileiros do século XIX, mas também o maior operista das Américas. Carlos Gomes, filho dileto da pátria, não era diferente dos outros artistas brasileiros do período, cujas obras artísticas eram pensadas e reproduzidas a partir de moldes europeus – o que, é claro, não os impedia de serem percebidos como nacionais. No entanto, nem toda a produção de Gomes seria dedicada ao “nacional”, ou percebida como tal – além de *Lo Schiavo*, ópera dedicada à princesa Isabel e apresentada no Rio de Janeiro em 1889, como celebração da abolição da escravidão, sua produção se insere no contexto da ópera da Transição italiana. *Fosca*



(1873), *Salvator Rosa* (1874), *Maria Tudor* (1879) e *Odaléa* (1891) têm, todas, traços característicos das óperas do período: uma utilização cada vez mais acentuada de reminiscências temáticas, maior elaboração orquestral, continuidade dramática através da dissolução dos números, e uma escrita vocal cada vez mais pesada e exigente em dramaticidade. Se nem todas foram grandes sucessos (à exceção de *Salvator Rosa*, a ópera de Gomes mais popular na Itália), são peças de grande interesse e valor estético, que devem ser estudadas e analisadas.

A pesquisa sobre a ópera no Brasil, um tema de crescente interesse acadêmico, tenderá a se desenvolver ainda mais nos próximos anos. Esperamos que a relação interdisciplinar entre as teorias da história e da música, vital para a sobrevivência da musicologia histórica enquanto disciplina, resulte em pesquisas inquisitivas e fundamentadas, preocupadas não apenas com autores e datas, mas com interpretações do cultural, do social, do cotidiano. Como resultado, esperamos que a obra de Antônio Carlos Gomes, este compositor tão ilustre e, ao mesmo tempo, tão desconhecido, continue a ser estudada e analisada como merece.

## REFERÊNCIAS

- Alencar, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Obras completas, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Reminiscências*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908.
- Andrews, Jean. "Montezuma and Il Guarany: Indians at the Opera". *Aurifex* 1 (2000), <http://goldsmiths.ac.uk/aurifex/issue1/andrews.html> (acesso em 07/06/2009).
- Amora, Antônio Soares. *A Literatura Brasileira*, volume 2. São Paulo: Cultrix, 1977.
- Balthazar, Scott L. "Aspects of Form in the Ottocento Libretto", *Cambridge Opera Journal*. 7, nº 1 (Mar. 1995): 23-35, <http://www.jstor.org/stable/823579> (acesso em 11/09/2009).
- Barros, Guilherme A. Sauerbronn de. "Da Ópera para o Salão: O Repertório Doméstico do Século XIX", *Revista da Pesquisa* 3, nº 1 (Ago. 2007 / Jul. 2008), [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/) (acesso em 24/03/2009).
- Barros, José D'Assunção. *O Campo da História: Especialidades e Abordagens*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- Budasz, Rogério e Dottori, Maurício. "L'Opera Italiana in Brasile: Una Bibliografia". Não publicado.
- Bueno, Alexei, e Ermakoff, George, orgs. *Duelos no Serpentário: Uma Antologia da Polêmica Intelectual no Brasil 1850-1950*. Rio de Janeiro: G. Emakoff, 2005.
- Collingwood, R.G. *A Idéia de História*. Lisboa: Perspectiva, 1970.
- Conati, Marcello. "Formazione e Affermazione di Gomes nel Panorama dell'Opera Italiana. Appunti e Considerazioni". In *Antonio Carlos Gomes, Carteggi Italiani Raccolti e Commentati da Gaspare Nello Vetro*, organizado por Gaspare Nello Vetro. Milão: Nuove Edizioni, s/d
- Coutinho, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1955.
- Dalhaus, Carl. *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Nineteenth Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Elias, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- Fragoso, João Luís. "O Império Escravista e a República dos Plantadores". In *História Geral do Brasil*, organizado por Maria Yedda Linhares, 9ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.
- Freitas, Olga. "Discussões Sobre a Brasilidade em Carlos Gomes". Trabalho apresentado no XIX Congresso da ANPPOM, Curitiba – PR, 2009.

Freire, Vanda Lima B. “Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro – Final do Século XIX, Início do Século XX”. *Latin American Music Review* 25, nº 1 (Spring-Summer 2004), <http://www.jstor.org/stable/3598703> (acesso em 24/03/2009).

Furtado, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

Gay, Peter. *A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud: Guerras do Prazer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Giron, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte*. São Paulo: EDUSP, 2004.

Góes, Marcus. *A Força Indômita*. Belém: SECULT, 1996.

\_\_\_\_\_. *Carlos Gomes: Documentos Comentados*. São Paulo: Algor, 2008.

Gordon, Eric A. “A New Opera House: an investigation of elite values in mid-nineteenth century Rio de Janeiro”. *Anuario* 5 (1969): 49-66, <http://www.jstor.org/stable/779735> (acesso em 24/03/2009).

Inacio, Denise Scandarolli. “Ópera e Representação Histórica na Obra de Carlos Gomes”. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

Kiefer, Bruno. *História da Música Brasileira: Dos Primórdios ao Início do Século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

Kimbell, David. *Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Kühl, Paulo Mugayar. “Cronologia da Ópera no Brasil - século XIX (Rio de Janeiro)”, <http://www.iar.unicamp.br/cepab> (acesso em 08/02/2010).

Lacombe, Hervé. “The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-Comique, 1825-1862”. *Cambridge Opera Journal* 11, nº 2 (Jul. 1999): 135-158, <http://www.jstor.org/stable/823716> (acesso em 24/03/2009).

Mammì, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001.

Martins, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.

Mauro, Frédéric. *O Brasil no Tempo de D. Pedro II*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

Nogueira, Lenita. “Música e Política: o Caso de Carlos Gomes”. Trabalho apresentado no XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro – RJ, 2005.

Nogueira, Marcos Pupo. *Muito Além do Melodramma: Os Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: UNESP, 2006.

Osborne, Charles. *Verdi: Vida e Ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

Powers, Harold S. "La Solita Forma and The Uses of Convention". *Acta Musicológica* 59, fasc. 1, (Jan./Abr. 1987): 65-90, <http://www.sfcmhhistory.com/Laurance/Verdi/articles/PowersSolitaConvention.pdf> (acesso em 24/03/2009).

Pena, Martins. "O Dileitante". In *Comédias de Martins Pena*, editado por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

Penalva, José. *Carlos Gomes, o Compositor*. Campinas: Papirus, 1986.

Prado Jr., Caio. *História Econômica do Brasil*, 46ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.

Said, Edward. *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Schwarcz, Lilia M. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Souza, Carlos Eduardo de A. e. "Dimensões da Vida Musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e Além, 1808-1889". Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2003.

Tomlinson, Gary. "Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in Their Affinities". *19th-Century Music* 10, nº 1 (1986): 43-60, <http://www.jstor.org/stable/746748> (acesso em 24/03/2009).

Travassos, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Vetro, Gaspare Nello, org. *Antonio Carlos Gomes, Carteggi Italiani Raccolti e Commentati da Gaspare Nello Vetro*. Milão: Nuove Edizioni, s/d.

\_\_\_\_\_. *Antonio Carlos Gomes, Carteggi Italiani II*. Brasília: Thesaurus Editora, 1998.

Virmond, Marcos da Cunha L. "Construindo a Ópera Condor: O Pensamento Composicional de Antônio Carlos Gomes". Tese de Doutorado em Música, Universidade de Campinas, 2007.

Wisnik, José Miguel. *O Coro dos Contrários: A Música Em Torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

## Partituras

GOMES, Antonio Carlos. *Il Guarany*. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1986. 1 partitura (447 p.) Canto e piano.

VERDI, Giuseppe. *La Forza del Destino*. 1 partitura. Canto e piano. International Score Music Library Project, [http://216.129.110.22/files/imglnks/usimg/6/64/IMSLP24552-PMLP55369-Verdi\\_-\\_La\\_forza\\_del\\_destino\\_\\_1869\\_\\_bw.pdf](http://216.129.110.22/files/imglnks/usimg/6/64/IMSLP24552-PMLP55369-Verdi_-_La_forza_del_destino__1869__bw.pdf) (acesso em 16/04/2010).

\_\_\_\_\_. *Rigoletto*. 1 partitura. Canto e piano. International Score Music Library Project, [http://imslp.org/wiki/Rigoletto\\_\(Verdi,\\_Giuseppe\)](http://imslp.org/wiki/Rigoletto_(Verdi,_Giuseppe)) (acesso em 16/04/2010).

\_\_\_\_\_. *Il Trovatore*. 1 partitura. Canto e piano. International Score Music Library Project, <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP12798-TrovatoreActI.pdf> (acesso em 16/04/2010).

## **Periódicos**

*Diário do Rio de Janeiro*, 1857-1863 / 1870. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos.

*Jornal do Comércio*, 1857-1863/ 1870. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos.

*Correio Mercantil*, 1857. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos.

*Correio Paulistano*, 1857. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Periódicos.

## ANEXO A

### Transcrição e tradução da charge italiana de *Il Guarany* no folhetto *Lo Spirito*

#### *Transcrição*

Il Guarany, opera-ballo di Carlos Gomes, datosi alla Scala, e reprodotta da Sem

- (1) Gonzalez-Storti, baritono geloso, tenta invanto di celare sotto l'immenso cappello il suo ardente amore per Cecilia-Sass, prima-donna di cartello;
- (2) Dal canto suo, Cecilia-Sass, posta fra il cappello di Gonzalez e la voce di falsetto di Don Alvaro, Suo promesso sposo, simpatizza per Pery-Villani, cannibale della tribù dei tenore;
- (3) Gli applausi prolungati del pubblico obbligano il maestro Gomes, brasiliano, a venire sulla scena, gentilmente strascinato dagli artisti;
- (4) Il capo della Compagnia... delle Indie porta con disinvoltura un immenso e costosissimo manto...;
- (5) cosa che obbliga i suoi contribuenti a coprirsi con una meschina camicia di flanella a 5 lire;
- (6) Pery è destinato a morire in forma di beef-steak...;
- (7) Cecilia-Sass, per passare il tempo, canta, accompagnata da lunga ghitarra: C'era una volta un re. Viva commozione, per paura, nel palchetto del Questore, e qualche lagrima di compianto in quello del Prefetto;
- (8) Dalla finestra compare il temuto cappello di Gonzalez-Storti, che tenta di sorprendere in letto Cecilia-Sass...;
- (9) ...ma questa, invece, è occupata profondamente nella lettura del Palcoscenico, ovve leggesi il giro artistico della tribù degli aimorè-cantanti;
- (10)...ma Don Antonio giunge coi suoi prodi, e mette in fuga il Cacico.
- (11) Al castello, intanto, si congiura nell'ombra un terribile tradimento...;
- (12)... in seguito a quale l'opera termina coll'inevitabile patatrac.

#### *Tradução*

Il Guarany, ópera-ballé de Carlos Gomes, representada no Scala, e reproduzido por Sem

- (1) Gonzalez-Storti, barítono ciumento, tenta em vão esconder sob o seu imenso chapéu o seu ardente amor por Cecilia-Sass, prima dona de cartel;
- (2) Do seu lado, Cecilia-Sass, posta entre o chapéu de Gonzalez-Storti, e a voz de falsete de Don Alvaro, seu esposo prometido, simpatiza por Pery-Villani, canibal da tribo dos tenores;
- (3) Os aplausos prolongados do público obrigam o maestro Gomes, brasileiro a vir à cena, gentilmente arrastado pelos artistas;
- (4) O comandante da Companhia... das Índias veste com desenvoltura um imenso e caríssimo manto;

- (5) o que obriga os seus contribuintes a se cobrir com uma mesquinha camisa de flanela de 5 liras;
- (6) Pery é destinado a morrer em forma de bisteca;
- (7) Cecilia-Sass, para passar o tempo, canta acompanhada de uma comprida guitarra: Era uma vez um rei. Viva comoção, por medo, no camarote do Questor, e algumas lágrimas de pena no do Prefeito;
- (8) Na janela surge o temido chapéu de Gonzalez-Storti, que tenta surpreender em seu leito Cecilia-Sass;
- (9) mas esta, em vez disso, está ocupada profundamente na leitura do Palcoscenico, onde se lê o giro artístico da tribo dos aimorés-cantores;
- (10) Mas Don Alvaro chega com os seus valentes, e põe em fuga o Cacique;
- (11) No castelo, em quanto isso, se conjura nas sombras uma terrível traição...;
- (12)... depois do qual a ópera se termina com o inevitável patatrac.

## ANEXO B

### Programa da Academia de Ópera Nacional

*Conforme publicado no Jornal do Commercio, em 03 de abril de 1857.*

O programma do theatro lyrico nacional, que hoje publicamos, assignala mais um passo dado pelo Brazil na carreira das artes e das letras, e mais um incentivo para aquelles que a ellas se dedicação.

A academia de ópera nacional que se vai crear é sem a menor duvida, como pensão e dizem os dignos signatários do programma, uma instituição agradável, útil, e até necessária.

A representação de cantatas e idílios, e de operas italianas, francezas e hespanholas, traduzidas na língua nacional, preencherá o noviciado da academia, que além disso uma vez cada anno pelo menos dará uma partitura nova de composição nacional; mas indubitavelmente o fim preciso desta bella instituição é fundar no Brazil o theatro lyrico puramente nacional, para o qual não bastará uma partitura nova por anno. A música não é absolutamente a mesma em todas as nações: sujeita sempre ás grandes regras da arte, ella se modifica no estylo, no gosto em cada nação, segundo as inspirações da natureza do paiz, os costumes, a índole e as tendencias do povo.

O Brazil tem a sua musica: as imitações do canto italiano ião pouco a pouco destruindo a sua originalidade própria; o theatro lyrico nacional deve regenera-la e, aproveitando com os conselhos da arte essa originalidade, dar ao Brazil a sua musica própria, cultivada e digna do grão de civilização a que já tem chegado o nosso povo.

Saudamos pois com júblio a nova instituição de que va ser dotado o paiz.

As bases em que se deve assentar a academia de opera nacional, e que se achão determinadas no programma, annuncião a solidez da instituição que se estabelecerá definitivamente dentro em pouco. O programma não contém sonhos dourados de imaginação; é simplesmente uma sábia combinação de medidas bem meditadas e de justos favores que a prudência aconselhou.

No art. 14 das condições vemos finalmente em um documento desta ordem garantidos um dos direitos dos autores e compositores, que até aqui têm vivido sempre à mercê dos caprichos dos empresarios.

Tudo concorre para fazer-nos crer que o theatro lyrico nacional, desde alguns annos reclamado, será dentro de algumas semanas estabelecido no Brazil.

O governo imperial acoroçoou o seu impulso á idéia com todos os meios e favores de que podia dispor na actualidade, e, sem duvida, que auxiliará ainda com mais efficacia a instituição quando ella começar a fazer sentir a excellencia de seus fructos.



Os signatários do programma, aquelles que tomão a peito realizar uma empresa tão patriótica, são cavalheiros conhecidos e dignos pelas altas posições que occupão na escala social, pó sua riqueza, ou por as nomeada [sic] bem merecida nas artes e nas letras.

O empresário, Sr. Jose Amat, alem de seu mérito artístico, é bem recommendavel pela sua actividade, e tem hoje mais do que qualquer idea de interesse, tem a sua maior gloria pendente do desenvolvimento e esplendor da academia de opera nacional.

E nem ao menos temos hoje que esbarrar diante do mais difficil, para não esperar a prompta criação do theatro lyrico nacional: nem ao menos sentimos hoje a falta do pessoal indispensável para a companhia de canto, pois que já podemos contar com os principaes cantores, soprano, tenor, barítono e baixo.

O governo imperial, garantindo a educação de 4 a 8 meninos de ambos os sexos em casa ou estabelecimento de reconhecida moralidade, como pensionistas destinados à academia, e por outro lado o conservatório de musica animado e protegido como vai sendo, promettem em breve prazo artistas novos ao theatro lyrico nacional. O governo fez o que podia: alguns distintos cidadãos appresentão-se á frente da patriótica idea; o empresário é digno de confiança; os artistas já não faltão, e para o futuro poderão vir a sobrar; o que é pois ainda preciso para que se não demore mais a fundação da academia de ópera nacional? ...

É preciso que concorram accionistas e sócios, sem os quaes nada se poderá levar a efeito. Bem pouco são necessários: 25 accionistas, 25 socios com família e 50 sem família, eis tudo quanto se pede á numerosa população da capital do império.

Estamos segutos de que se encontrará este numero. Saudamos portanto com jubilo e esperança a academia de opera nacional.

Eis o programma:

Depois de haver benignamente acolhido a idéia da instituição de uma academia de ópera nacional, destinada a propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria e [ilegível] um theatro lyrico nacional, em que possa ser cultivado o natural talento e reconhecida vocação de tantos Brasileiros de ambos os sexos, o governo de S. M. o imperador dignou-se conceder a José Amat, se realisasse a mesma [ilegível] os seguintes favores:

1º Dar o título de – Imperial – à mesma academia.

2º Franquear duas vezes por semana o salão da 2ª ordem do theatro lyrico para as suas representações em dias e horas que não compliquem com as recitas ordinárias da companhia com que o governo contractar a representação de peças lyricas no mesmo theatro.

3º Franquear, debaixo das mesmas condições, o próprio theatro lyrico duas vezes por mez para o mesmo fim, para que a academia possa dar representações em maior [ilegível].

4º Promover e auxiliar a educação e sustento de 4 a 8 meninos de ambos os sexos, em casa ou estabelecimento de reconhecida moralidade, como pensionistas, destinados à academia.

5º Fazer com que o conservatório de musica coopere pelos meios ao seu alcance a bem da academia.

6º Proibir, durante 8 annos, que em theatro algum subvencionado pelo governo imperial se representem operas lyricas em língua nacional.

Confiando na efficacia destes favores, e desejando auxiliar ao referido concessionario para levar a effeito a creação da dita academia, e dotar o paiz com uma instituição que no estado de nossa civilisação é, além de agradável, útil e até necessária, os abaixo assignados resolverão promover o estabelecimento da mesma instituição, mediante uma subscrição entre pessoas que quizerem associar-se a esta patriótica empresa debaixo das seguintes

#### Condições

1ª Um conselho directos, composto de três membros eleitos annualmente pela assembléa dos accionistas e sócios da academia, será encarregado da superior inspecção della, e de solicitar do governo as medidas necessárias para a sua conservação e progresso.

2ª Um conselho artístico, composto de cinco membros, também eleito como dito fica, se encarregará da administração geral da academia entendendo-se com o conselho director em todos os negócios graves.

3ª José Amat, como empresário, ficará encarregado da gerencia e administração econômica da academia, e inspecção particular dos seus trabalhos, de accordo com as instrucções que lhe serão dadas pelo conselho artístico.

4ª A assembléa da academia reputar-se-há constituída logo que se complete a subscrição de 25 accionistas, 25 socios com família e 50 socios sem família. E reunir-se-há por convite do empresário para proceder á eleição dos conselhos e installar a mesma academia.

5ª Cada accionista deverá subscriver pela quantia de 500\$, que será realizados em dous pagamentos, um no acto da subscrição, e outro dous mezes depois. Terá direito a 5 cadeiras no theatrinho, e a 1 camarote de 2ª ordem no theatro lyrico, durante 60 recitas.

6ª Cada sócio com família subscreverá pela quantia de 500\$ que serão realizadas como dito fica: Terá direito a quatro cadeiras no theatrinho, e a um camarote de 1ª ou 3ª ordem no theatro lyrico, durante 30 recitas.

7ª Cada sócio sem família subscreverá pela quantia de 60\$, pagos no acto da subscrição. Terá direito a uma cadeira no theatrinho, e outra no theatro lyrico, durante 30 recitas.

8ª O producto destas subscrições será depositado em conta corrente no banco Mauá, e applicado pelo empresário nos aprestos que forem necessários no salão do theatro lyrico,

ou onde fôr mais conveniente, e a supprir a diferença que houver nos primeiros tempos entre a receita e despesa da academia.

9ª Depois de instalada a academia, as propostas para accionistas e sócios serão julgadas por uma comissão especial nomeada pelo conselho director.

10ª Nenhum accionista poderá transferir a sua acção, senão á pessoa aceita pela mesma comissão especial.

11ª Os accionistas e sócios são responsáveis somente pelas quantias com que subcrevem.

12ª A academia dará representações de canto em língua nacional de cantatas e idílios, e também de alguns actos ou scenas de operas já representadas aqui. E logo que se ache mais habilitada representará, também em língua nacional, algumas das melhores poeras italianas, francezas e hespanholas ainda não conhecidas aqui.

13ª Uma vez a cada anno pelo menos a academia dará uma partitura nova de composição nacional.

14ª A academia dará 10% de produto liquido de cada recita aos autores de qualquer opera lyrica nacional que for por ella representada, sendo 4% para o autor do libreto e 6% para o compositor. Igual premio poderá dar por enquanto aos autores de cantatas e idílios em língua nacional que forem julgados dignos desse favor pelos conselhos artístico e director.

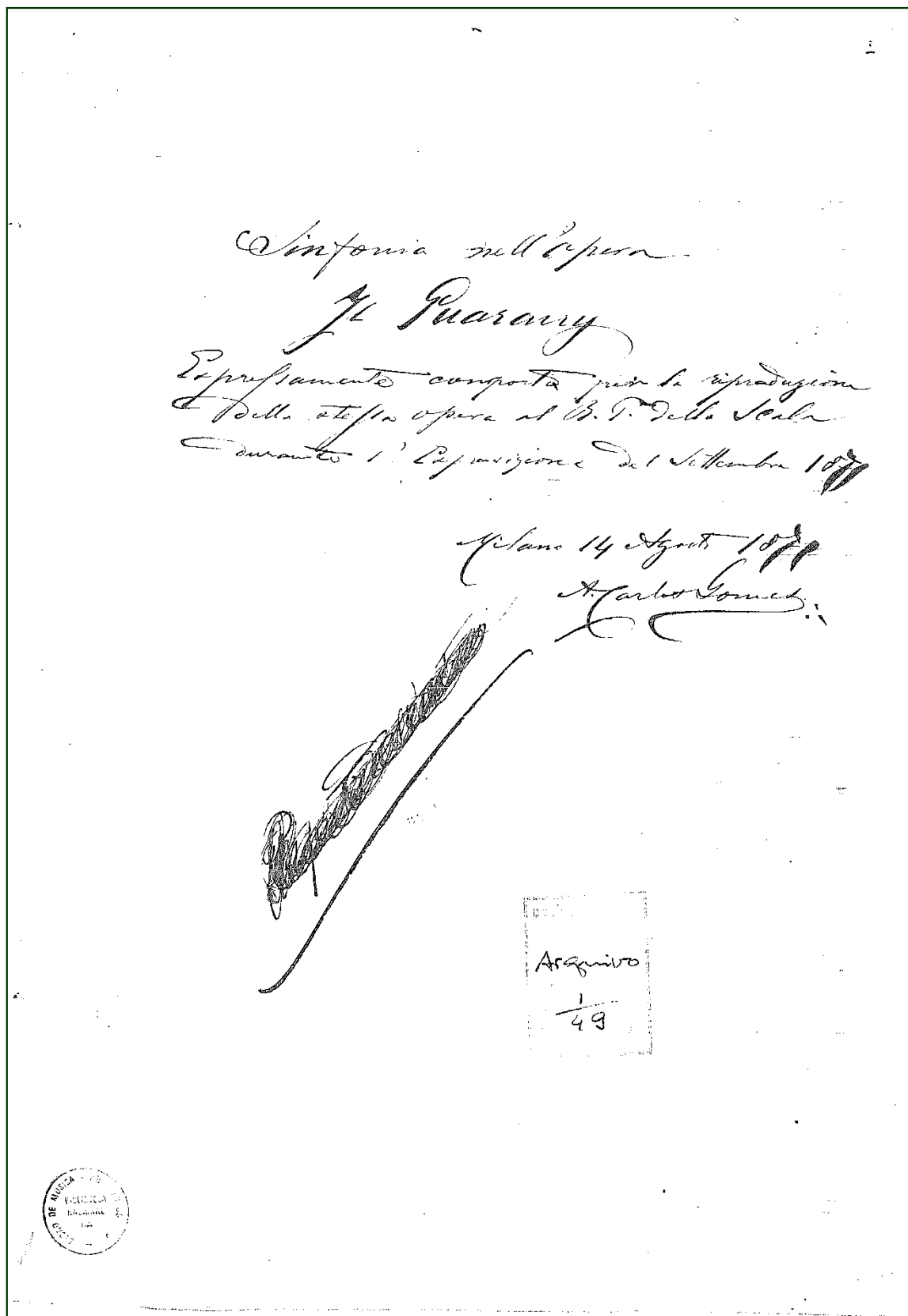
15ª Quando suas circumstancias o permitirem, a acaemia poderá designar prêmios fixos aos autores de operas lyricas nacionaes que forem, a juízo dos ditos conselhos, de mérito inquestionável.

16ª A proposta para os meninsuayo destinados á academia, que tenham de ser educados e sustentados sob os auspícios do governo imperial, será feita pelo empresário, apreciada pelo conselho artístico, e submettida pelo conselho director á consideração do mesmo governo.

Rio de Janeiro, em 25 de Março de 1857 – Marques de Abrantes, Visconde de Uruguay, Barão do Pilar, Francisco Manoel da Silva, Joaquim Gianini, Manoel de Araújo Porto Alegre, Dionizio Veja, Izidoro Bevilacqua.

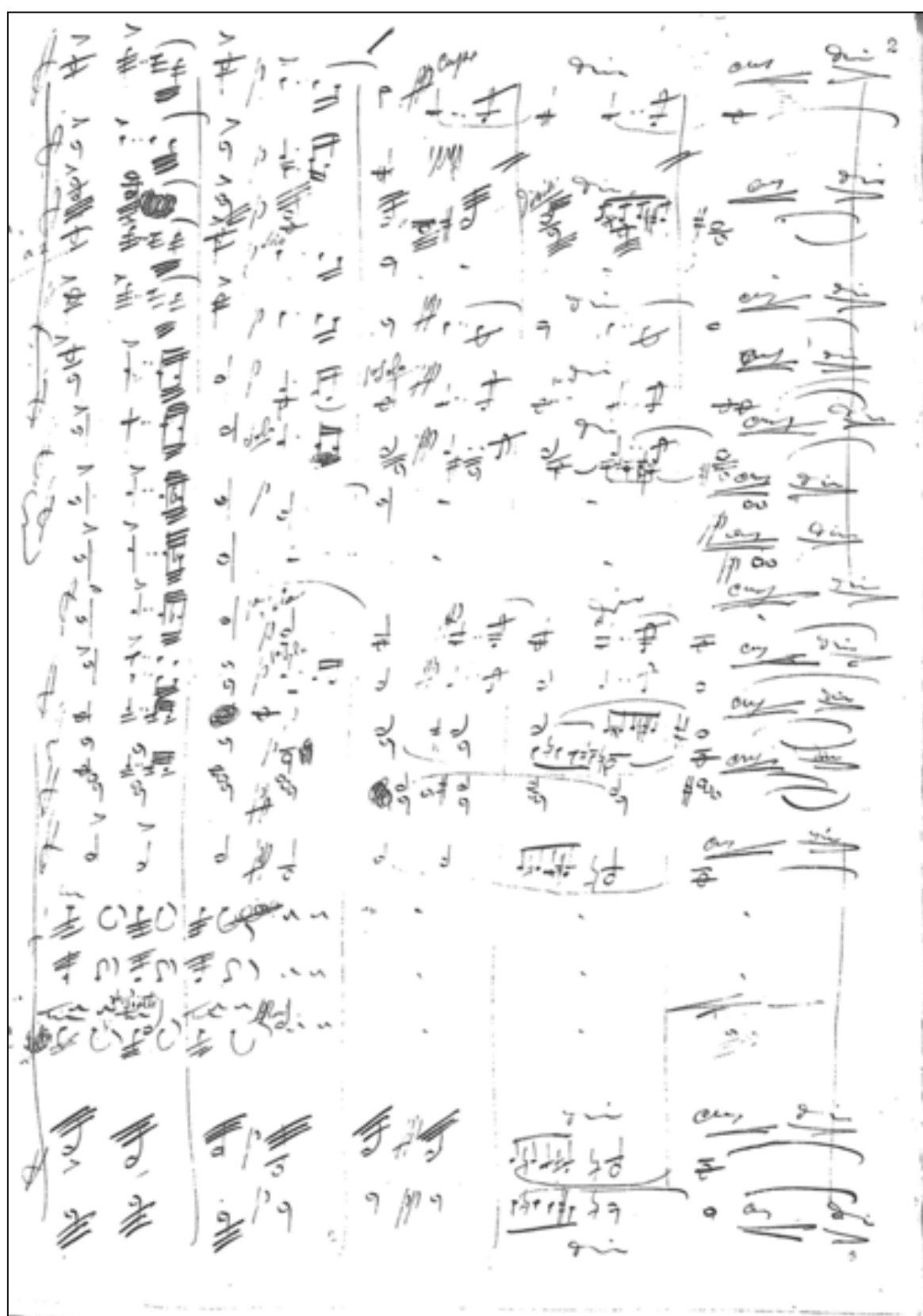
## ANEXO C

### Autógrafo da sinfonia/abertura de Il Guarany



Aradante Grandioso Morato. = Surfonia = / El Guarani

Violone	
Viola	
2 Oboes	
Hautbois	
Clarin.	
Clarinetto in La	
in Mi b	
Cornet in Mi b	
Fagotto	
Tromboni	
Contrabasso	
Triangolo	
Percussioni Tutti	
Gonfiap. e Fagotti	
Violoncelli	
Bassi	



Handwritten musical score for a string quartet, featuring staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title "Andante" is written at the top left. The score is written in a cursive, handwritten style.

Un poco più animato

3

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *molto* and *più*.